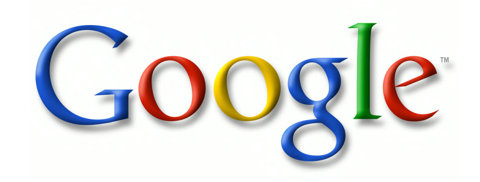
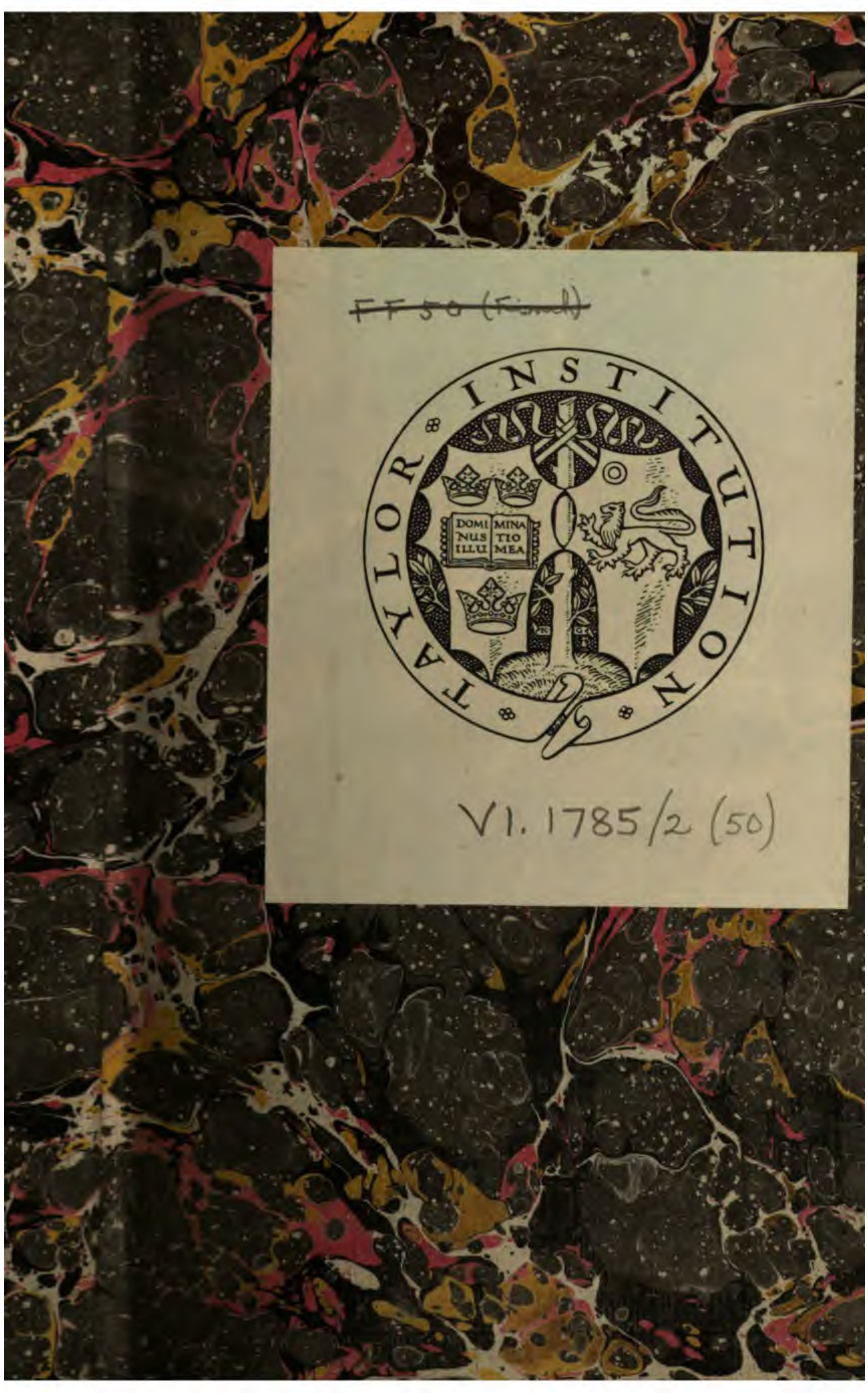

Google





No
M.F.K.


FF 50 (French)
TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
VI. 1785/2 (50)

OEUVRES

COMPLETES

DE

VOLTAIRE.

OEUVRES

COMPLETES

DE

VOLTAIRE.

TOME CINQUANTIEME.

DE L'IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ LITTÉRAIRE-TYPOGRAPHIQUE.

1785.

COMMENTAIRES

SUR

CORNEILLE.

AVERTISSEMENT

DES EDITEURS.

On a eu ſoin, dans ces Commentaires, de citer les paſſages entiers de *Corneille*, afin qu'il fût poſſible de les lire ſans avoir ſon théâtre ſous les yeux; et pour en faciliter l'uſage aux perſonnes qui ont les différentes éditions de ce poëte, on a numéroté les vers de chaque ſcène.

C'eſt un des ouvrages de M. de *Voltaire* les plus propres à former le goût des jeunes gens et des étrangers; et on n'a pas cru pouvoir ſe permettre de le retrancher de cette édition, ni forcer ceux des ſouſcripteurs, qui voudraient avoir les Oeuvres de M. de *Voltaire* complètes, d'acheter une édition de *Corneille* avec les Commentaires.

Les indications des *tomes* et des *pages* déſignent toujours l'édition de *Corneille* commentée, en 8 volumes in-4°, publiée par M. de *Voltaire* en 1774, beaucoup plus ample que la première édition de 1762, en 12 volumes in-8°.

N. B. Les traductions du Jules-Céſar de *Shakeſpeare*, et de l'Héraclius de *Calderon*, ſont jointes au théâtre, tome IX de notre édition.

A MESSIEURS
DE L'ACADEMIE
FRANÇAISE.

MESSIEURS,

J'AI l'honneur de vous dédier cette édition des ouvrages d'un grand génie, à qui la France et notre compagnie doivent une partie de leur gloire. Les commentaires qui accompagnent cette édition feraient plus utiles fi j'avais pu recevoir vos inftructions de vive voix. Vous avez bien voulu m'éclairer quelquefois par lettres fur les difficultés de la langue; vous m'auriez guidé non moins utilement fur le goût. Cinquante ans d'expérience m'ont inftruit, mais ont pu m'égarer; quelques-unes de vos féances m'en auraient plus enfeigné qu'un demi-fiècle de mes réflexions.

Vous favez, Meffieurs, comment cette édition fut entreprife; ce que j'ai cru devoir au fang

de *Corneille* était mon premier motif ; le fecond eft le défir d'être utile aux jeunes gens qui s'exercent dans la carrière des belles-lettres , et aux étrangers qui apprennent notre langue. Ces deux motifs me donnent quelques droits à votre indulgence. Je vous fupplie, Meffieurs, de me continuer vos bontés, et d'agréer mon profond refpect.

VOLTAIRE.

AVERTISSEMENT

DU COMMENTATEUR,

Sur la ſeconde Edition, en 8 vol. in-4°.

DANS la première édition de ce commentaire, je crois avoir remarqué toutes les beautés de *Corneille*, et même avec enthouſiaſme; car quiconque ne ſent pas vivement n'eſt pas digne de parler de ces morceaux, d'autant plus admirables que nous n'en avions aucun modèle ni dans notre nation, ni dans l'antiquité.

Dans le deſſein d'être utile aux jeunes gens, dont le goût peut n'être pas encore formé, je remarquai auſſi quelques défauts; et j'eus ſoin de dire, plus d'une fois, que le temps où vivait *Corneille* était l'excuſe de ces fautes.

Des gens qui, dans le fond du cœur, étaient choqués autant que moi de ces défauts, et qui en parlent tous les jours avec le mépris et la dériſion qui ne leur conviennent pas, osèrent me reprocher d'avoir imprimé pour le progrès de l'art, et d'avoir diſcuté, avec quelque attention, la centième partie des critiques qu'ils débitent eux-mêmes ſi ſouvent dans les cafés et dans les réduits qu'ils fréquentent.

Pour répondre à leurs reproches, j'examinerai plus ſévèrement toutes les pièces de *Corneille*, tant celles qui auront un ſuccès éternel, que celles qui n'ont eu qu'un ſuccès paſſager : j'oublierai ſon nom; et je n'aurai devant les yeux que la vérité : j'ai eu

cette hardieffe néceffaire fur des objets plus importans ; je l'aurai fur cette partie de la littérature.

Ceux qui crurent que je voulais exalter *Corneille* par des louanges fe trompèrent ; ceux qui imaginèrent que je voulais le déprimer par des critiques fe trompèrent bien davantage : je ne voulus qu'être jufte. J'avais affez long-temps réfléchi fur l'art, je l'avais affez exercé, pour être en droit de dire mon avis. Je dus le dire, puifque j'étais obligé de faire un commentaire.

Ce fut en partie ce commentaire même qui fervit à l'établiffement heureux de la defcendante de ce grand homme ; mais il fallait auffi fervir le public. Ce n'eft pas la perfonne de *P. Corneille*, mort il y a fi long-temps, que je refpectai ; c'était Cinna, c'était le vieil Horace, c'étaient Sévère et Pauline, c'était le dernier acte de Rodogune. Ce n'eft pas lui que je voulus déprimer, quand je développai les raifons de fes inégalités : quand on préfère une maifon, un jardin, un tableau, une ftatue, une mufique, le connaiffeur ne fonge ni à l'architecte, ni au jardinier, ni au peintre, ni au ftatuaire, ni au muficien ; il n'a que l'art en vue et non l'artifte. Au contraire, les contemporains, toujours jaloux, ne fongent qu'à l'artifte et oublient l'art : aucun de ceux qui écrivirent contre *Corneille* n'avait la moindre connaiffance du théâtre : l'abbé d'*Aubignac* même qui avait tant lu Ariftote, et qui difait tant d'injures à *Corneille*, n'avait pas la première idée de cette pratique du théâtre qu'il croyait enfeigner.

Un orgueil très-méprifable, un lâche intérêt plus méprifable encore, font les fources de toutes ces

critiques dont nous ſommes inondés : un homme de génie entreprendra une pièce de théâtre ou un autre poëme pour acquérir quelque gloire, un *Fréron* le dénigrera pour gagner un écu. Un homme qui fait un honneur infini à la littérature, enrichit la France du beau poëme des ſaiſons, ſujet dont juſqu'ici notre langue n'avait pu exprimer les détails ; cet ouvrage joint au mérite extrême de la difficulté vaincue les richeſſes de la poëſie et les beautés du ſentiment. Qu'arrive-t-il ? un jeune pédant de collége, ignorant et étourdi, preſſé par l'orgueil et par la faim, écrit un gros libelle contre l'auteur et l'ouvrage : il prétend qu'il ne faut jamais faire des poëmes ſur les ſaiſons ; il critique tous les vers ſans alléguer jamais la moindre raiſon de ſa cenſure ; et après avoir décidé en maître, ce pauvre écolier va lire aux comédiens ſa Médée.

Un homme de cette eſpèce, nommé *Sabatier*, natif de Caſtres, fait un dictionnaire littéraire, et donne des louanges à quelques perſonnes pour avoir du pain : il rencontre un autre gueux qui lui dit : Mon ami, tu fais des éloges, tu mourras de faim ; fais un dictionnaire de ſatires, ſi tu veux avoir de quoi vivre. Le malheureux travaille en conſéquence, et n'en eſt pas plus à ſon aiſe.

Telle était la canaille de la littérature du temps de *Corneille ;* telle elle eſt aujourd'hui, telle on la verra dans tous les temps ; il y aura toujours dans une armée des officiers et des goujats, et dans une grande ville des magiſtrats et des filoux.

REPONSE

A UN DETRACTEUR DE CORNEILLE.

COMME on achevait cette édition, (*) il eſt tombé entre les mains de l'éditeur je ne ſais quel livre intitulé : *Réflexions morales*, *politiques*, *hiſtoriques*, *et littéraires*, *ſur le théâtre*, ſans nom d'auteur; à Avignon, chez *Marc Chave*, imprimeur et libraire.

L'auteur paraît être un de ces fanatiques qui commencent depuis quelques temps à lever la tête, et qui ſe déclarent les ennemis des rois, des lois, des ſages, et des beaux arts. Cet homme pouſſe la démence juſqu'à traiter *Corneille* d'impie. Il dit que le parallèle continuel que *Corneille* fait des hommes avec les dieux, fait tout le ſublime de ſes pièces. Il anathématiſe ces beaux vers que *Cornélie*, dans la Mort de Pompée, adreſſe aux cendres de ſon mari :

> Oui, je jure des dieux la puiſſance ſuprême,
> Et, pour dire encor plus, je jure par vous-même,
> Car vous êtes plus cher à ce cœur affligé, &c.

Et voici comme cet homme s'exprime :

» Mettre des cendres au-deſſus de la puiſſance
» des dieux qu'on adore, eſt-il rien de plus faux et
» de plus inſenſé? Cette penſée, tournée et retournée,
» eſt répétée en mille endroits dans les tragédies de
» *Corneille*. Ce fou, qui aux petites maiſons ſe diſait

(*) L'édition de 1762 en 12 vol. in-8º du théâtre de *Corneille*, avec le commentaire de M. de *Voltaire*.

„ le *Père éternel*, et cet autre, qui ſe croyait *Jupiter*,
„ ne parlaient pas plus follement, &c. „

Il faut voir quel eſt ici le fou, ſi c'eſt le grand *Corneille* ou ſon détracteur. Ce pauvre homme n'a pas compris que, *pour dire encore plus*, ne ſignifie pas, et ne peut ſignifier que la cendre de *Pompée* eſt au-deſſus de la Divinité, mais que la cendre de ſon époux eſt plus chère à *Cornélie* que les dieux qui n'ont pas ſecouru *Pompée*. Ce ſentiment, qui échappe à une douleur exceſſive, n'a jamais déplu à perſonne. Le détracteur prétend-il qu'on doive, ſur le théâtre, adorer dévotement *Jupiter* et *Vénus*? que prétend-il? que veut-il? et qui de *Corneille* ou de lui mérite les petites maiſons? Laiſſons ces miſérables compiler des déclamations ignorées. Le mépris qu'on a pour eux eſt égal au reſpect qu'on a pour le grand *Corneille*.

REPONSE
A UN ACADEMICIEN.

Vous me reprochez, Monſieur, de n'avoir pas aſſez étendu ma critique dans mes commentaires ſur pluſieurs vers de *Corneille*; vous voudriez que j'euſſe examiné plus ſévèrement les fautes contre la langue et contre le goût; vous blâmez ces vers-ci dans Pompée: (*a*)

Qu'il eût voulu ſouffrir qu'un bonheur de mes armes
Eût vaincu ſes ſoupçons, diſſipé ſes alarmes.
Prenez donc en ces lieux liberté toute entière.

(*a*) Acte III, ſcène IV.

J'avoue que je devais remarquer les deux premiers vers, *qu'un bonheur des armes* ne peut ſe dire, et qu'un bonheur des armes qui eût vaincu des ſoupçons n'eſt pas tolérable. Mais il y a tant de fautes de cette eſpèce, que j'ai craint de charger trop les commentaires. J'ai laiſſé quelquefois au lecteur le ſoin d'obſerver par lui-même les beautés et les défauts.

Prenez donc en ces lieux liberté toute entière,

ne me paraît point un vers aſſez défectueux pour en faire une note. Vous avez trouvé trop de déclamation, trop de répétitions dans le rôle de *Cornélie*. Il me ſemble que je l'indique aſſez.

Je ne puis blâmer, avec la même rigueur que vous, ce que *Cornélie* dit au cinquième acte, en tenant l'urne de *Pompée* dans ſes mains :

N'attendez pas de moi de regrets ni de larmes ;
Un grand cœur à ſes maux applique d'autres charmes.
Les faibles déplaiſirs s'amuſent à parler,
Et quiconque ſe plaint cherche à ſe conſoler.

Il eſt vrai qu'en général on ne doit point dire de ſoi qu'on a un grand cœur; il eſt vrai qu'aujourd'hui on n'applique point de charmes à des maux; il eſt encore vrai que, quand on parle aſſez long-temps, on ne doit point dire que les faibles déplaiſirs s'amuſent à parler : mais voici ce qui m'a déterminé à ne point critiquer ces vers. Il m'a paru que *Cornélie* s'impoſe ici le devoir de montrer un grand cœur, plutôt qu'elle ne ſe vante d'en avoir un.

Appliquer des charmes à des maux, m'a paru bien, parce que dans ce temps-là ce qu'on appelait charmes, la magie, était extrêmement en vogue, et que même *Sextus Pompée*, fils de *Cornélie*, fut très-connu pour avoir employé les prétendus ſecrets des ſortiléges. *Les faibles déplaiſirs s'amuſent à parler*, ſemble ſignifier ici, *s'amuſent à ſe plaindre*, et *Cornélie* s'excite à la vengeance.

Je n'ai point repris ces vers :

Mettant leur haine bas me ſauvent aujourd'hui,
Par la moitié qu'en terre il a reçu de lui.

Je conviens avec vous qu'ils ſont mauvais; mais ayant déjà remarqué la même faute dans Polyeucte, je n'ai pas cru devoir y revenir dans les notes ſur Pompée.

Si vous me reprochez trop d'indulgence, vous ſavez que d'autres ont trouvé dans mes remarques trop de ſévérité; mais je vous aſſure que je n'ai ſongé ni à être indulgent, ni à être difficile. J'ai examiné les ouvrages que je commentais, ſans égard ni au temps où ils ont été faits, ni au nom qu'ils portent, ni à la nation dont eſt l'auteur. Quiconque cherche la vérité ne doit être d'aucun pays. Les beaux morceaux de *Corneille* m'ont paru au-deſſus de tout ce qui s'eſt jamais fait dans ce genre chez aucun peuple de la terre : je ne penſe point ainſi, parce que je ſuis né en France, mais parce que je ſuis juſte. Aucun de mes compatriotes n'a jamais rendu plus de juſtice que moi aux étrangers; je peux me tromper, mais c'eſt aſſurément ſans vouloir me tromper.

Le même eſprit d'impartialité me fait convenir

des extrêmes défauts de *Corneille*, comme de ſes grandes beautés. Vous avez raiſon de dire que ſes dernières tragédies ſont très-mauvaiſes, et qu'il y a de grandes fautes dans ſes meilleures. C'eſt préciſément ce qui me prouve combien il eſt ſublime, puiſque tant de défauts n'ont diminué ni ſon mérite, ni ſa gloire. Je crois de plus qu'il y a des ſujets qui ont par eux-mêmes des défauts abſolument inſurmontables : par exemple, il me ſemble qu'il était impoſſible de faire cinq actes de la tragédie des Horaces ſans des longueurs et des additions inutiles. Je dis la même choſe de Pompée ; et il me paraît évident que l'on ne pouvait faire le beau cinquième acte de Rodogune, ſans gâter le caractère de la princeſſe qui donne le nom à la pièce.

Joignez à tous ces obſtacles, qui naiſſent preſque toujours du ſujet même, la prodigieuſe difficulté d'être précis et éloquent en vers dans notre langue. Songez combien nous avons peu de rimes dans le ſtyle noble. Sentez quelles peines extrêmes on éprouve à éviter la monotonie dans nos vers, qui marchent toujours deux à deux, qui ſouffrent très-peu d'inverſions, et qui ne permettent aucun enjambement.

Conſidérez encore la gêne des bienſéances, celle de lier les ſcènes, de façon que le théâtre ne reſte jamais vide ; celle de ne faire ni entrer ni ſortir aucun acteur ſans raiſon. Voyez combien nous ſommes aſſervis à des lois que les autres nations n'ont pas connues ; vous verrez alors quel eſt le mérite de *Corneille* d'avoir eu du moins des beautés qu'aucune nation n'a, je crois, égalées. Mais auſſi vous voyez qu'il n'eſt guère poſſible d'atteindre à la

perfection. Les difficultés de l'art, et les limites de l'efprit fe montrent par-tout. Si quelque pièce entière approche de cette perfection, à laquelle il eft à peine permis à l'homme de prétendre, c'eft peut-être, comme je l'ai dit, la tragédie d'Athalie, c'eft celle d'Iphigénie. J'ai toujours penfé que ce font là les deux chefs-d'œuvre de la France, comme j'ai penfé que le rôle de Phèdre était le plus beau de tous les rôles, fans faire aucun tort au grand mérite du petit nombre des autres ouvrages qui font reftés en poffeffion du théâtre. Ce mérite eft fi rare, et cet art eft fi difficile, qu'il faut avouer que depuis *Racine* nous n'avons rien eu de véritablement beau.

Par quelle fatalité faut-il que prefque tous les arts dégénèrent dès qu'il y a eu de grands modèles? Vous n'êtes content, Monfieur, d'aucune des pièces de théâtre qu'on a faites depuis quatre-vingts ans; voilà prefque un fiècle entier de perdu. Je fuis malheureufement de votre avis : je vois quelques morceaux, quelques lambeaux de vers épars çà et là, dans nos pièces modernes, mais je ne vois aucun bon ouvrage. J'oferai convenir avec vous hardiment qu'il y a une tragédie d'Oedipe, qui eft mieux reçue au théâtre que celle de *Corneille;* mais je crois, avec la même ingénuité, que cette pièce ne vaut pas grand'chofe, parce qu'il y a de la déclamation, et que le froid reffouvenir des anciennes amours de *Philoctete* et de *Jocafte*, me paraît infupportable.

Toutes les autres pièces du même auteur me femblent très-médiocres; et la preuve en eft que j'en oublie volontiers tous les vers, pour ne m'occuper que de ceux de *Racine* et de *Corneille*.

J'ai fait toute ma vie une étude affidue de l'art dramatique ; cela feul m'a mis en droit de commenter les tragédies d'un grand maître. J'ai toujours remarqué que le peintre le plus médiocre fe connaiffait quelquefois mieux en tableaux qu'aucun des amateurs qui n'ont jamais manié le pinceau.

C'eft fur ce fondement que je me fuis cru autorifé à dire ce que je penfais fur les ouvrages dramatiques que j'ai commentés, et de mettre fous les yeux des objets de comparaifon. Tantôt je fais voir comment un efpagnol et un anglais ont traité à peu-près les mêmes fujets que *Corneille*. Tantôt je tire des exemples de l'inimitable *Racine*. Quelquefois je cite des morceaux de *Quinault*, dans lequel je trouve, en dépit de *Boileau*, un mérite très-fupérieur.

Je n'ai pu dire que mon fentiment. Ce n'eft point ici un vain difcours d'appareil, dans lequel on n'ofe expliquer fes idées, de peur de choquer les idées de la multitude ; mais en expofant ce que j'ai cru vrai, je n'ai en effet expofé que des doutes que chaque lecteur pourra réfoudre.

J'ai toujours fouhaité, en voyant la tragédie de *Cinna*, que, puifque *Cinna* a des remords, il les eût immédiatement après la fcène où *Augufte* lui dit :

Cinna, par vos confeils je retiendrai l'empire,
Mais je le retiendrai pour vous en faire part.

Je n'ai penfé ainfi qu'en interrogeant mon propre cœur ; il m'a femblé que, fi j'avais confpiré contre un prince, et fi ce prince m'avait accablé de bienfaits

dans le temps même de la confpiration, ce ferait alors même que j'aurais éprouvé un violent repentir.

Si d'autres lecteurs penfent autrement, je ne puis que les laiffer dans leur opinion; mais je fens qu'il ne m'eft pas poffible de leur facrifier la mienne.

J'obferverai encore, avec vous, qu'il y a quelquefois un peu d'arbitraire dans la préférence qu'on donne à certains ouvrages fur d'autres. Tel homme préfèrera Cinna, tel autre Andromaque; ce choix dépend du caractère du juge. Un politique s'occupera de Cinna plus volontiers; un homme plein de fentiment fera beaucoup plus touché d'Andromaque. Il en eft de même dans tous les arts: ce qui fe rapproche le plus de nos mœurs eft toujours ce qui nous plaît davantage.

Ainfi, Monfieur, quand je vous dis que les tragédies d'Athalie et d'Iphigénie me paraiffent les plus parfaites, je ne prétends point dire que vous deviez avoir moins de plaifir à celles qui feront plus de votre goût. Je prétends feulement que, dans ces deux pièces, il y a moins de défauts contre l'art que dans aucune autre; que la magnificence de la poëfie y répand fes charmes avec moins d'enflure, et avec plus d'élégance que dans les pièces d'aucun autre auteur; que jamais plus de difficultés n'ont produit plus de beautes: mais, comme il y a des beautés de différente efpèce, celles qui feront le plus conformes à votre manière de penfer feront toujours celles qui devront faire le plus d'effet fur vous.

Je m'en fuis entièrement rapporté à vous fur tout ce qui regarde la grammaire: c'eft un article fur lequel

il ne peut guère y avoir deux avis ; mais, pour ce qui regarde le goût, je ne peux faire autre chose que de conserver le mien, et de respecter celui des autres.

SENTIMENT

D'un académicien de Lyon, sur quelques endroits des commentaires de Corneille.

J'AVAIS adopté dans ma jeunesse quelques idées de M. de *Voltaire* sur la poësie, et sur la manière d'en juger. Les critiques de M. *Clément* m'ont inspiré quelques réflexions dont je vais rendre compte aux gens de lettres plus instruits que moi, qui les jugeront.

M. de *Voltaire*, en commentant *Corneille*, a prétendu qu'il ne faut introduire dans le discours que des métaphores qui puissent former une image ou noble, ou agréable. Il condamne ces deux vers d'Héraclius :

Et n'eût été Léonce en la dernière guerre,
Ce dessein avec lui serait tombé par terre.

Il blâme sur ce principe ces autres vers d'Héraclius :

Le peuple impatient de se laisser séduire
Au premier imposteur armé pour me détruire,
Qui s'osant revêtir de ce fantôme aimé,
Voudra servir d'idole à son zèle charmé.

Pour sentir, dit-il, combien cela est mal exprimé, mettez en prose ces vers :

Le peuple est impatient de se laisser séduire au premier

imposteur armé pour me détruire; qui s'osant revêtir de ce fantôme aimé, voudra servir d'idole à son zèle charmé.

Ne sera-t-on pas révolté de cette foule d'impropriétés? Peut-on se vêtir d'un fantôme? L'image est-elle juste? Comment peut-on se mettre un fantôme sur le corps? &c.

M. *Clément* traite ce sentiment de M. de *Voltaire* de *ridicule excessif*. Il l'attaque d'une manière plausible en ces termes :

„ La métaphore est principalement consacrée aux „ choses intellectuelles qu'elle veut rendre sensibles „ par des images frappantes. Ainsi, quand on dit : „ Mon ame s'ouvre à la joie, mon cœur s'épanouit, „ on emprunte l'image d'une fleur qui s'ouvre et „ s'épanouit aux rayons du soleil. Or, quoiqu'on „ puisse peindre cette fleur, on ne peut pas assurément „ peindre de même une ame, &c. „

Il me semble qu'on doit répondre à M. *Clément* : Ce n'est pas de pareilles métaphores que M. de *Voltaire* parle. Elles sont devenues des expressions vulgaires reçues dans le langage commun. Le premier qui a dit, mon cœur s'ouvre à la joie, la tristesse m'abat, l'espérance me ranime, a exprimé ces sentimens par des images fortes et vraies : il a senti son cœur, qui était auparavant comme serré et flétri, se dilater en recevant des consolations : et c'est même ce que des peintres, en des temps grossiers, ont voulu figurer dans des tableaux d'autel, en peignant des cœurs frappés de rayons qu'on supposait être ceux de la grâce. La tristesse ne jette point une ame sur le plancher; mais un peintre peut fort bien figurer un homme abattu, terrassé par la douleur, et en figurer

un autre qui ſe relève avec ſérénité, quand l'eſpérance lui rend ſes forces. Une ame ferme, un cœur dur, tendre, caché, volage, un eſprit lumineux, rafiné, peſant, léger, furent d'abord des métaphores : elles ne le ſont plus, c'eſt le langage ordinaire. M. de *Voltaire* parle de celles qu'un poëte invente. Je crois avec lui qu'il faut abſolument qu'elles ſoient toujours juſtes et pittoreſques. *Un deſſein qui tombe à terre* n'a, ce me ſemble, ni juſteſſe, ni vérité, ni grâce, et il eſt impoſſible de s'en faire une idée. M. *Clément* prétend qu'on peut dire dans une tragédie, *un deſſein eſt tombé par terre*, parce qu'on dit dans la converſation, *ce deſſein a échoué*. Je crois qu'il ſe trompe. Je penſe que le premier qui s'aviſa de dire, *mes deſſeins ont échoué*, ſe ſervit d'une métaphore hardie, noble, frappante, et très-pittoreſque. L'idée en était priſe d'un naufrage ; et les *deſſeins* étaient mis à la place de l'homme ; c'était proprement l'homme qui feſait naufrage. Il eſt d'uſage de dire qu'un deſſein a échoué ; ce n'eſt plus une métaphore, c'eſt aujourd'hui le mot propre. Il n'en eſt pas de même de *tomber par terre ;* c'eſt une invention du poëte, elle n'a rien de pittoreſque ni de noble ; et ce vers ne me paraît pas plus élégant que celui-ci,

Et n'eût été Léonce en la dernière guerre.

Il me ſemble auſſi que perſonne n'approuvera un impoſteur qui *s'oſant revêtir d'un fantôme aimé*, *ſert d'idole à un zèle charmé*. Si quelqu'un s'aviſait aujourd'hui de nous donner de tels vers, je ne penſe pas qu'on trouvât un ſeul homme qui osât en prendre la défenſe.

On a blâmé dans l'Andromaque ce vers d'*Oreste*, qui compare les feux de son amour aux feux qui consument Troye,

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

On condamne ce vers d'*Arons* dans Brutus, où *Arons* dit, en parlant des remparts de Rome,

Du sang qui les inonde ils semblent ébranlés.

En effet ces figures sont trop recherchées, trop hors de la nature. Le *fantôme* aimé dont on se revêt pour servir d'idole au zèle charmé, paraît encore plus défectueux. C'est ce que le père *Bouhours* appelle du nerveze, dans sa *Manière de bien penser*.

Souvent il arrive que des vers louches, obscurs, mal construits, hérissés de figures outrées, et même remplis de solécismes, font quelque illusion sur le théâtre. La règle que donne M. de *Voltaire*, pour discerner ces vers, me paraît assez sûre. Dépouillez ces vers de la rime et de l'harmonie, réduisez-les en prose; alors le défaut se montre à nu, comme la difformité d'un corps qu'on a dépouillé de sa parure.

Je me souviens d'avoir entendu réciter ces vers, dans une tragédie fort extraordinaire,

Du sang de Nonius avec soin recueilli,
Autour d'un vase affreux dont il était rempli,
Au fond de ton palais, j'ai rassemblé leur troupe,
Tous se sont abreuvés de cette horrible coupe.

Réduisez ces vers en prose, et voyez si vous pouvez en faire quelque chose d'intelligible. Comparez-les

enſuite aux vers d'*Eſchyle* ſur un ſujet ſemblable, traduits par *Boileau* dans le traité du ſublime.

Sur un bouclier noir ſept chefs impitoyables,
Epouvantent les Dieux de ſermens effroyables;
Près d'un taureau mourant qu'ils viennent d'égorger,
Tous, la main dans le ſang, jurent de ſe venger.

C'eſt à peu-près la même idée que celle des vers précédens; mais quelle différence! vous trouverez ici non-ſeulement de grandes images et de l'harmonie, mais encore toute l'exactitude de la proſe la plus châtiée.

Le judicieux *Boileau* avait donc très-grande raiſon de dire,

Mon eſprit n'admet point un pompeux barbariſme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux ſolécifme.
Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Eſt toujours, quoi qu'il faſſe, un méchant écrivain.

Je penſe qu'il n'y a aucun bon vers, même avec la conſtruction la plus hardie, qui ne réſiſte à l'épreuve que M. de *Voltaire* propoſe, et qui ne ſorte triomphant de cet examen rigoureux. *Je t'aimais inconſtant, qu'aurais-je fait fidèle!* eſt peut-être la conſtruction la plus haſardée qu'on ait jamais faite. C'eſt un vers, ſi on compte douze ſyllabes; c'eſt de la proſe, ſi on en détache le vers ſuivant. Mais dans l'un et dans l'autre cas, *qu'aurais-je fait fidèle* eſt mille fois plus énergique que ſi on diſait, qu'aurais-je fait ſi tu avais été fidèle? Ce tour ſi nouveau enlève; il ne faudrait pas le répéter. Il y a des expreſſions que *Boileau* appelle *trouvées*, qui

font un effet merveilleux dans la place où un homme de génie les emploie : elles deviennent ridicules chez les imitateurs.

M. *Clément* croit que M. de *Voltaire* veut dire qu'il faut tourner en profe un vers, en lui fubftituant d'autres expreffions pour en bien juger. C'eft précifément le contraire. Il faut laiffer la conftruction entière, telle qu'elle eft avec tous les mots tels qu'ils font, et en ôter feulement la rime.

M. de *la Motte* fembla prétendre que l'inimitable *Racine* n'était pas poëte ; et, pour le prouver, il ôta les rimes à la première fcène de Mithridate, en confervant fcrupuleufement tout le refte, comme il le devait pour fon deffein. M. de *Voltaire* lui démontra, fi je ne me trompe, que c'était par cela même que ce grand homme était auffi bon poëte qu'on peut l'être dans notre langue. Pourquoi ? C'eft qu'on ne trouva pas dans toute cette fcène de Mithridate, délivrée de l'efclavage de la rime, un feul mot qui ne fût à fa place, pas une conftruction vicieufe, rien d'ampoulé ou de bas, rien de faux, de recherché, de répété, d'obfcur, de hafardé. Tous les gens de lettres convinrent que c'était la véritable pierre de touche. On voyait que *Racine* avait furmonté fans effort toutes les difficultés de la rime. C'était un homme qui, chargé de fers, marchait librement avec grâce. C'eft certainement ce qu'on ne pouvait dire d'aucun autre tragique depuis les belles fcènes de *Cornélie*, de *Pauline*, d'*Horace*, de *Cinna*, du *Cid*. Ouvrons Rodogune dont la dernière fcène eft un chef-d'œuvre, et lifons le commencement de cette pièce fameufe dégagée feulement de la rime.

» Ce jour *pompeux*, ce jour heureux nous luit enfin » qui doit diſſiper la *nuit d'un trouble ſi long*, ce grand » jour où l'hyménée étouffant la vengeance, remet » l'intelligence entre le Parthe et nous, affranchit la » princeſſe, et nous fait pour jamais un lien de la » paix du motif de la guerre. Mon frère, ce grand » jour eſt venu où notre reine, ceſſant de tenir plus » la *couronne incertaine*, doit rompre ſon ſilence obſtiné » aux yeux de tous, nous déclarer l'aîné de deux » princes *jumeaux*, et l'avantage ſeul d'un *moment de* » *naiſſance* dont elle a caché la connaiſſance juſqu'ici, » mettant le ſceptre dans la main *au* plus heureux, » va faire l'un ſujet, et l'autre roi. Mais n'admirez- » vous point que cette même reine *le* donne pour » époux à l'objet de ſa haine, et n'en doit faire un » roi qu'afin de couronner celle qu'elle aimait à » *gêner* dans les fers? *Rodogune*, traitée par elle en » eſclave, *va être montée par elle* ſur le trône, &c. »

En liſant ce commencement de *Rodogune* tel qu'il eſt mot à mot dans la pièce, je découvre tout ce qui m'était échappé à la repréſentation. Un jour *pompeux*, un jour *heureux*, un *grand* jour, en quatre vers; une *nuit d'un* trouble, une princeſſe *affranchie*, ſans que je ſache encore quelle eſt cette princeſſe; un *motif* de la guerre qui devient un lien de la paix, ſans que je puiſſe deviner quel eſt ce motif, quelle eſt cette guerre, qui la fait, à qui on la fait, quel eſt le perſonnage qui parle. Je vois une reine qui ceſſe de *tenir plus* la couronne incertaine, et qui va mettre le ſceptre dans la main *au* plus heureux; mais on ne m'apprend pas ſeulement le nom de cette reine. J'apprends ſeulement que *Rodogune va être montée* ſur le trône par cette reine inconnue.

Toutes ces irrégularités ſe manifeſtent à moi bien plus aiſément dans la proſe, que lorſqu'elles m'étaient déguiſées par la rime et par la déclamation. Je ſuis confirmé alors dans le principe de M. de *Voltaire*, qui établit que, pour bien juger ſi des vers ſont corrects, il faut les réduire en proſe. M. *Clément* dit que *ce ſyſtême eſt celui d'un fou*. Je ne crois point être fou en l'adoptant ; j'eſpère ſeulement que M. *Clément* aura un jour une raiſon plus ſage et plus honnête.

Les bornes de ce petit écrit ne me permettent que d'ajouter ici quelques mots ſur les injures atroces que M. *Clément* dit à M. de *la Harpe*, dans ſa diſſertation qui devait être purement grammaticale. Il l'accuſe d'avoir fait une partie des commentaires ſur le théâtre de *Corneille* par un motif d'intérêt, et il haſarde cette calomnie pour l'accabler d'outrages qui ne peuvent que retomber ſur celui qui les prodigue ſi injuſtement. Je n'ai jamais vu M. de *Voltaire ;* mais je ſuis aſſez inſtruit de ſes procédés envers la famille de *Pierre Corneille*, et du ſentiment de tous les honnêtes gens, pour ſavoir combien ils réprouvent les invectives odieuſes de M. *Clément*, qui ſont auſſi déplacées que ſes critiques. J'ai peu vu M. de *la Harpe*, je ne le connais que par les excellens ouvrages qui lui ont mérité tant de prix à l'académie, et par des pièces de poëſie qui reſpirent le bon goût. Tous ceux qui ont pu lire ce libelle de M. *Clément*, condamnent unanimement cette fureur groſſière avec laquelle il amène ici le nom de M. de *la Harpe* pour l'inſulter ſans aucune raiſon. On eſt bien ſurpris qu'il continue comme il a débuté, et qu'après avoir fait un volume d'injures déjà oublié contre M. de *Saint-Lambert* et

tant d'autres gens de lettres ſi eſtimables, il veuille perſuader au public que MM. de *Voltaire* et de *la Harpe* ont travaillé de concert à décrier le grand *Corneille*, tandis que l'auteur de Zaïre, d'Alzire, de Mérope, de Brutus, de Sémiramis, de Mahomet, de l'Orphelin de la Chine, de Tancrède, eſt à genoux devant le père du théâtre, devant le grand auteur du Cid, d'Horace, de Cinna, de Polyeucte, de Pompée, tandis qu'il ne relève les fautes qu'en admirant les beautés avec enthouſiaſme, tandis qu'à peine il critique Pertharite, Théodore, Dom Sanche, Attila, Pulchérie, Agéſilas, Suréna; enfin, tandis qu'il n'a entrepris le commentaire de cet auteur ſi grand et ſi inégal, que pour augmenter la dot de ſa vertueuſe deſcendante.

Il m'a paru que le commentateur de *Corneille* n'avait eu en vue que la vérité, et l'inſtruction des gens de lettres. J'aime à voir comment en imitant la conduite de l'académie, lorſqu'elle jugea le Cid, il mêle à tout moment la juſte louange à la juſte critique. J'aime à voir comme il craint ſouvent de décider. Voici comme il s'exprime ſur une difficulté qu'il ſe propoſe dans l'examen du troiſième acte de Cinna. *C'eſt ſur quoi les lecteurs, qui connaiſſent le cœur humain, doivent prononcer. Je ſuis bien loin de porter un jugement.* J'aime ſur-tout à voir avec quel reſpect, avec quels ſentimens d'un cœur pénétré il met Cinna au-deſſus de l'Electre et de l'Oedipe de *Sophocle*, ces deux chefs-d'œuvre de la Gréce; et cela même en relevant de très-grands défauts dans Cinna. M. de *Voltaire* m'a paru un homme paſſionné de l'art, qui en ſent les beautés avec idolâtrie, et qui eſt choqué très-vivement

des défauts. Un libraire m'a affuré qu'il fe traite ainfi lui-même; et qu'il a été malade, par un excès d'affliction, de ce qu'on avait imprimé de lui des pièces de fociété, qu'il ne jugeait pas dignes du public.

Qu'a donc de commun M. *Clément* avec l'auteur de Cinna, et avec celui de Mahomet? De quel droit fe met-il entre eux? Pourquoi ce déchaînement contre tous fes contemporains? Faut-il aboyer ainfi à la porte à tous ceux qui entrent dans la maifon! que ne donne-t-il plutôt des exemples! que ne donne-t-il fa tragédie de Médée! nous lui applaudirons fi elle eft bonne. Les beautés qu'il aura répandues enrichiront notre littérature; mais tant qu'il fatiguera le public de fatires en profe, et d'injures perfonnelles, il ne faudra que le plaindre.

REMARQUES

SUR LES DISCOURS

DE CORNEILLE,

Imprimés à la suite de son théâtre, tome VIII de l'édition in-4°, publiée par M. de Voltaire, en 1774.

PREMIER DISCOURS.

Du poëme dramatique.

PAGE 401..... *Il faut observer l'unité d'action, de lieu et de jour; personne n'en doute.*

On en doutait tellement du temps de *Corneille*, que ni les Espagnols, ni les Anglais ne connurent cette règle. Les Italiens seuls l'observèrent. La Sophonisbe de *Mairet* fut la première pièce en France où ces trois unités parurent. *La Motte*, homme de beaucoup d'esprit et de talent, mais homme à paradoxes, a écrit de nos jours contre ces trois unités. Mais cette hérésie en littérature n'a pas fait fortune.

P. 402. *On en est venu jusqu'à établir une maxime très-fausse: qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable.*

Cette maxime, au contraire, eſt très-vraie en quelque ſens qu'on l'entende. *Boileau* dit avec raiſon dans ſon Art poëtique :

Jamais au ſpectateur n'offrez rien d'incroyable.
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraiſemblable.
Une merveille abſurde eſt pour moi ſans appas.
L'eſprit n'eſt point ému de ce qu'il ne croit pas.

P. 402. *Il n'eſt pas vraiſemblable que Médée tue ſes enfans, que Clytemneſtre aſſaſſine ſon mari, qu'Oreſte poignarde ſa mère, mais l'hiſtoire le dit, &c.*

Cela n'eſt pas commun. Mais cela n'eſt pas ſans vraiſemblance dans l'excès d'une fureur dont on n'eſt pas le maître. Ces crimes révoltent la nature, et cependant ils ſont dans la nature. C'eſt ce qui les rend ſi convenables à la tragédie qui ne veut que du vrai, mais un vrai rare et terrible.

Ibid. *Il n'eſt ni vrai, ni vraiſemblable qu'Andromède, expoſée à un monſtre marin, ait été garantie de ce péril par un cavalier volant.*

Il ſemble que les ſujets d'*Andromède*, de *Phaéton*, ſoient plus faits pour l'opéra que pour la tragédie régulière. L'opéra aime le merveilleux. On eſt là dans le pays des métamorphoſes d'*Ovide*. La tragédie eſt le pays de l'hiſtoire, ou du moins de tout ce qui reſſemble à l'hiſtoire par la vraiſemblance des faits et par la vérité des mœurs.

P. 405. *Quelque heureuſement que réuſſiſſe cet étalage de moralités, il faut toujours craindre que ce ne ſoit un de ces ornemens ambitieux qu'Horace nous ordonne de retrancher.*

Il nous ſemble qu'on ne peut donner de meilleures leçons de goût, et raiſonner avec un jugement plus ſolide : il eſt beau de voir l'auteur de Cinna et de Polyeucte creuſer ainſi les principes de l'art dont il fut le père en France. Il eſt vrai qu'il eſt tombé ſouvent dans le défaut qu'il condamne ; on penſait que c'était faute de connaître

ſon art, qu'il connaiſſait pourtant ſi bien. Il déclare ici qu'il vaut beaucoup mieux mettre les maximes en ſentiment que les étaler en préceptes : et il diſtingue très-finement les ſituations, dans leſquelles un perſonnage peut débiter un peu de morale, de celles qui exigent un abandonnement entier à la paſſion.... Ce ſont les paſſions qui ſont l'ame de la tragédie. Par conſéquent un héros ne doit point prêcher, et doit peu raiſonner. Il faut qu'il ſente beaucoup et qu'il agiſſe.

Pourquoi donc *Corneille*, dans plus de la moitié de ſes pièces, donne-t-il tant aux lieux communs de politique, et preſque rien aux grands mouvemens des paſſions ? La raiſon en eſt, à notre avis, que c'était là le caractère dominant de ſon eſprit. Dans ſon Othon, par exemple ; tous les perſonnages raiſonnent et pas un n'eſt animé.

Peut-être aurait-il dû apporter ici un autre exemple que celui de Mélite. Cette comédie n'eſt aujourd'hui connue que par ſon titre, et parce qu'elle fut le premier ouvrage dramatique de *Corneille*.

P. 407. *La ſeconde utilité du poëme dramatique ſe rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus.*

Ni dans la tragédie, ni dans l'hiſtoire, ni dans un diſcours public, ni dans aucun genre d'éloquence et de poëſie, il ne faut peindre la vertu odieuſe et le vice aimable. C'eſt un devoir aſſez connu. Ce précepte n'appartient pas plus à la tragédie qu'à tout autre genre : mais de ſavoir s'il faut que le crime ſoit toujours récompenſé et la vertu toujours punie ſur le théâtre ; c'eſt une autre queſtion. La tragédie eſt un tableau des grands évènemens de ce monde ; et malheureuſement plus la vertu eſt infortunée, plus le tableau eſt vrai. Intéreſſez ; c'eſt le devoir du poëte : rendez la vertu reſpectable ; c'eſt le devoir de tout homme.

P. 408. *Il eſt certain que nous ne ſaurions voir un honnête homme ſur notre théâtre, ſans lui ſouhaiter de la proſpérité, et nous fâcher de ſes infortunes.*

On ne ſort point indigné contre *Racine* et contre les comédiens, de la mort de *Britannicus* et de celle d'*Hippolyte*. On ſort enchanté du rôle de *Phèdre* et de celui de *Burrhus*; on ſort la tête remplie des vers admirables qu'on a entendus :

> Et que tout ce qu'il dit, facile à retenir,
> De ſon ouvrage en vous laiſſe un long ſouvenir.

C'eſt là le grand point. C'eſt le ſeul moyen de s'aſſurer un ſuccès éternel. C'eſt le mérite d'*Auguſte* et de *Cinna*, c'eſt celui de *Sévère* dans Polyeucte.

P. 409. *La quatrième utilité du théâtre conſiſte en la purgation des paſſions, par le moyen de la pitié et de la crainte.*

Pour la purgation des paſſions, je ne ſais pas ce que c'eſt que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitié purgent, ſelon *Ariſtote*. Mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre ame pendant deux heures, ſelon la nature ; et comment il en réſulte un plaiſir très-noble et très-délicat, qui n'eſt bien ſenti que par les eſprits cultivés.

Sans cette crainte et cette pitié, tout languit au théâtre. Si on ne remue pas l'ame, on l'affadit. Point de milieu entre s'attendrir et s'ennuyer.

Ibid. *Le poëme eſt compoſé de deux ſortes de parties. Les unes ſont appelées parties de quantité ou d'extenſion... Les autres ſe peuvent nommer des parties intégrantes.*

Il eſt à croire que ni *Molière*, ni *Racine*, ni *Corneille* lui-même, ne penſèrent aux parties de quantité et aux parties intégrantes, quand ils firent leurs chefs-d'œuvre.

P. 410. *Ariſtote définit ſimplement* (*la comédie*) *une imitation de perſonnes baſſes et fourbes. Je ne puis m'empêcher de dire que cette définition ne me ſatisfait point.*

Corneille a bien raiſon de ne pas approuver la définition d'*Ariſtote*, et probablement l'auteur du Miſanthrope ne

l'approuva pas davantage. Apparemment *Ariſtote* était ſéduit par la réputation qu'avait uſurpée ce bouffon d'*Ariſtophane*, bas et fourbe lui-même, et qui avait toujours peint ſes ſemblables. *Ariſtote* prend ici la partie pour le tout, et l'acceſſoire pour le principal. Les principaux perſonnages de *Ménandre* et de *Térence*, ſon imitateur, ſont honnêtes. Il eſt permis de mettre des coquins ſur la ſcène. Mais il eſt beau d'y mettre des gens de bien.

Ibid. *Lorſqu'on met ſur la ſcène une ſimple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril ni de leur vie, ni de leur Etat, je ne crois pas que, bien que les perſonnes ſoient illuſtres, l'action le ſoit aſſez pour s'élever juſqu'à la tragédie.*

Nous ſommes entièrement de l'avis de *Corneille*. Bérénice ne nous paraît pas une tragédie; l'élégant et habile *Racine* trouva, à la vérité, le ſecret de faire de ce ſujet une pièce très-intéreſſante. Mais ce n'eſt pas une tragédie. C'eſt, ſi l'on veut, une comédie héroïque, une idylle, une églogue entre des princes, un dialogue admirable d'amour, une très-belle paraphraſe de *Sapho*, et non pas de *Sophocle*, une élégie charmante; ce ſera tout ce qu'on voudra; mais ce n'eſt point, encore une fois, une tragédie.

P. 413. *Je connais des gens d'eſprit, et des plus ſavans en l'art poëtique, qui m'imputent d'avoir négligé d'achever le Cid et quelques autres de mes poëmes, parce que je n'y conclus pas préciſément le mariage des premiers acteurs.*

Ces ſavans en l'art poëtique ne paraiſſent pas ſavans dans la connaiſſance du cœur humain. *Corneille* en ſavait beaucoup plus qu'eux. Ce qui nous paraît ici de plus extraordinaire, c'eſt que, dans les premiers temps ſi tumultueux de la grande réputation du Cid, les ennemis de *Corneille* lui reprochaient d'avoir marié *Chimène* avec le meurtrier de ſon père, le propre jour de ſa mort, ce

qui n'était pas vrai ; au contraire, la pièce finit par ce beau vers :

Laiſſe faire le temps, ta vaillance, et ton roi.

P. 415. *L'action doit avoir une juſte grandeur.... Elle doit avoir un commencement, un milieu et une fin. Ces termes... excluent les actions momentanées qui n'ont pas ces trois parties. Telle eſt peut-être la mort de la ſœur d'Horace qui ſe fait tout d'un coup, &c.*

Tout ce qu'ont dit *Ariſtote* et *Corneille* ſur ce commencement, ce milieu et cette fin, eſt inconteſtable ; et la remarque de *Corneille*, ſur le meurtre de *Camille*, par *Horace*, eſt très-fine. On ne peut trop eſtimer la candeur et le génie d'un homme qui recherche un défaut dans un de ſes ouvrages étincelant des plus grandes beautés, qui trouve la cauſe de ce défaut et qui l'explique.

P. 416. *Quelques-uns réduiſent le nombre des vers qu'on récite (au théâtre) à quinze cents.*

Deux mille vers, dix-huit cents, quinze cents, douze cents ; il n'importe. Ce ne ſera pas trop de deux mille vers, s'ils ſont bien faits, s'ils ſont intéreſſans. Ce ſera trop de douze cents, s'ils ennuient. Il eſt vrai que, depuis l'excellent *Racine*, nous avons eu des tragédies très-longues, et généralement très-mal écrites qui ont eu de grands ſuccès, ſoit par la force du ſujet, ſoit par des vers heureux qui brillaient à travers la barbarie du ſtyle, ſoit encore par des cabales qui ont tant d'influence au théâtre. Mais il demeure toujours très-vrai que douze cents bons vers valent mieux que dix-huit cents vers obſcurs, enflés, pleins de ſolécifmes ou de lieux communs pires que des ſolécifmes. Ils peuvent paſſer ſur le théâtre à la faveur d'une déclamation impoſante ; mais ils ſont à jamais réprouvés par tous les lecteurs judicieux.

P. 417. *Je viens à la ſeconde partie du poëme qui ſont les mœurs.... Je ne puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de* bonnes, *qu'il faut qu'elles ſoient* vertueuſes.

Quand

Quand on dispute sur un mot, c'est une preuve que l'auteur ne s'est pas servi du mot propre. La plupart des disputes en tout genre ont roulé sur des équivoques. Si *Aristote* avait dit, il faut que les mœurs soient vraies, au lieu de dire, il faut que les mœurs soient bonnes, on l'aurait très-bien entendu. On ne niera jamais que *Louis XI* doive être peint violent, fourbe et superstitieux, soutenant ses imprudences par des cruautés; *Louis XII* juste envers ses sujets, faible avec les étrangers; *François I* brave, ami des arts et des plaisirs; *Catherine de Médicis* intrigante, perfide, cruelle. L'histoire, la tragédie, les discours publics, doivent représenter les mœurs des hommes telles qu'elles ont été.

P. 418. *La poësie (dit Aristote) est une imitation de gens meilleurs qu'ils n'ont été.*

Meilleurs est encore ici une équivoque d'*Aristote;* il entend qu'il faut un peu exagérer, dans la poësie; que les hommes y doivent paraître plus grands, plus brillans qu'ils n'ont été. Il faut frapper l'imagination. Voilà pourquoi, dans la sculpture, on donnait aux héros une taille au-dessus du commun des hommes.

Il se pourrait que les mots grecs qui répondent chez *Aristote* à *bon* et à *meilleur*, ne signifiassent pas précisément ce que nous leur fesons signifier. Il n'y avait peut-être pas d'équivoque dans le texte grec, et il y en a dans le français.

P. 419. *C'est ce qui me fait douter si le mot grec* ῥαθυμοῖ *a été rendu dans le sens d'Aristote par les interprètes.*

Corneille n'a-t-il pas grande raison de traduire par *débonnaires* le mot grec si mal traduit par *fainéans?* En effet, le caractère de *mansuétude*, de *débonnaireté* est opposé à *colère;* fainéant est opposé à *laborieux.*

Avouons ici que toutes ces dissertations ne valent pas deux bons vers du Cid, des Horaces, de Cinna.

P. 422. *Aristote dit que la tragédie se peut faire sans mœurs.*

Peut-être qu'*Ariſtote* entendait, par des tragédies ſans mœurs, des pièces fondées uniquement ſur des aventures funeſtes qui peuvent arriver à tous les perſonnages, ſoit qu'ils aient des paſſions ou qu'ils n'en aient pas; ſoit qu'ils aient un caractère frappant, ou non. Le malheur d'*Oedipe*, par exemple, peut arriver à tout homme, indépendamment de ſon caractère et de ſes mœurs.

Qu'une princeſſe, ayant appris la mort de ſon mari tué ſur le rivage de la mer, aille lui dreſſer un tombeau, et qu'elle voie le corps de ſon fils étendu mort ſur le même rivage; cela eſt déplorable et tragique, mais n'a aucun rapport à la conduite et aux mœurs de cette princeſſe.

Au contraire, les deſtinées d'*Emilie*, de *Roxane*, de *Phèdre*, d'*Hermione*, dépendent de leurs mœurs. Auſſi les pièces de caractère ſont bien ſupérieures à celles qui ne repréſentent que des aventures fatales.

P. 424. *Il y a cette différence.... entre le poëte dramatique et l'orateur, que celui-ci peut étaler ſon art.... et que l'autre doit le cacher.*

Grande règle, toujours obſervée par *Racine* et par *Molière*, rarement par d'autres. Il faut au théâtre, comme dans la ſociété, ſavoir s'oublier ſoi-même. *Corneille*, qui aimait à diſſerter, rend quelquefois ſes perſonnages trop diſſertateurs; et ſur-tout, dans ſes dernières pièces, il met le raiſonnement à la place du ſentiment.

Ibid. *La diction dépend de la grammaire.*

Oui; et encore plus du génie, témoin les beaux vers de *Corneille* dans ſes premières tragédies.

Ibid. *Le retranchement que nous avons fait des chœurs a retranché la muſique de nos poëmes. Une chanſon y a quelquefois bonne grâce.*

Cela fut écrit avant que l'opéra fût à la mode en France. Depuis ce temps, il s'eſt fait de grands changemens. La muſique s'eſt introduite avec beaucoup de

ſuccès dans de petites comédies ; et ce nouveau genre de ſpectacle a pris le nom d'opéra comique.

Ibid. *Je n'ai plus qu'à parler des parties de quantité, qui ſont le prologue, l'épiſode, l'exode et le chœur, &c.*

Il eſt difficile d'appliquer à notre uſage le prologue, l'épiſode, l'exode et le chœur des Grecs ; les Anglais ont un prologue et un épilogue, qui ſont deux petites pièces de vers détachées ; dans la première, on demande l'indulgence des ſpectateurs pour la tragédie ou la comédie qu'on va jouer ; dans la ſeconde, on fait des plaiſanteries, et ſur-tout des alluſions à tout ce qui a pu, dans la pièce, avoir quelque rapport aux mœurs de la nation et aux aventures de Londres. C'eſt une eſpèce de farce récitée par un ſeul acteur. Cette facétie n'eſt pas admiſe en France, et pourra l'être ; tant on aime, depuis quelque temps, à prendre les modes anglaiſes.

P. 426. *Il faut qu'il n'entre aucun acteur dans les actes ſuivans, qu'il ne ſoit connu par le premier. Cette maxime eſt nouvelle et aſſez ſévère, et je ne l'ai pas toujours gardée.*

Cette maxime nouvelle, établie par *Corneille*, était très-judicieuſe. Non-ſeulement il eſt utile pour l'intelligence parfaite d'une pièce de théâtre, que tous les perſonnages eſſentiels ſoient annoncés dès le premier acte ; mais cette ſage précaution contribue à augmenter l'intérêt. Le ſpectateur en attend avec plus d'émotion l'acteur qui doit ſervir au nœud, ou à le redoubler, ou à le dénouer ; ne fût-il qu'un ſubalterne. Rien ne fait mieux voir combien *Corneille* avait approfondi tous les ſecrets de ſon art.

Molière, ſi admirable par la peinture des mœurs, par les tableaux de la vie humaine, par la bonne plaiſanterie, a manqué à cette règle de *Corneille*. Dans la plupart de ſes dénouemens, les perſonnages ne ſont pas aſſez annoncés, aſſez préparés.

P. 427. *Quand je n'aurais point parlé de Livie dans le premier acte de Cinna, j'aurais pu la faire entrer au quatrième.*

Il eût été mieux de ne point du tout faire paraître *Livie*. Elle ne sert qu'à dérober à *Auguste* le mérite et la gloire d'une belle action. *Corneille* n'introduisit *Livie* que pour se conformer à l'histoire, ou plutôt à ce qui passait pour l'histoire; car cette aventure ne fut d'abord écrite que dans une déclamation de *Sénèque* sur la clémence. Il n'était pas dans la vraisemblance qu'*Auguste* eût donné le consulat à un homme très-peu considérable dans la république, pour avoir voulu l'assassiner.

P. 428. *La conspiration de Cinna et la consultation d'Auguste, avec lui et Maxime, n'ont aucune liaison entre elles..... bien que le résultat de l'une produise de beaux effets pour l'autre.*

C'est un grand coup de l'art, en effet; c'est une des beautés les plus théâtrales, qu'au moment où *Cinna* vient de rendre compte à *Emilie* de la conspiration, lorsqu'il a inspiré tant d'horreur contre les cruautés d'*Auguste*, lorsqu'on ne désire que la mort de ce triumvir, lorsque chaque spectateur semble devenir lui-même un des conjurés, tout à coup *Auguste* mande *Cinna* et *Maxime* les chefs de la conspiration. On craint que tout ne soit découvert; on tremble pour eux. Et c'est-là cette terreur qui produit, dans la tragédie, un effet si admirable et si nécessaire.

Ibid. *Euripide a usé assez grossièrement* (*du prologue.*)

Toutes les tragédies d'*Euripide* commencent, ou par un acteur principal qui dit son nom au public, et qui lui apprend le sujet de la pièce, ou par une divinité qui descend du ciel pour jouer ce rôle, comme *Vénus* dans Phèdre et Hippolyte.

Iphigénie elle-même, dans la pièce d'Iphigénie en Tauride, explique d'abord le sujet du drame, et remonte jusqu'à *Tantale* dont elle fait l'histoire. *Corneille* a bien raison de dire que cet artifice est grossier. Ce qui est

furprenant, c'eft que ce défaut, qui femblerait venir de l'enfance de l'art, ne fe trouve point dans *Sophocle*, un peu antérieur à *Euripide*. Ce font toujours dans les tragédies de *Sophocle* les principaux acteurs qui expliquent le fujet de la pièce, fans paraître vouloir l'expliquer; leurs deffeins, leurs intérêts, leurs paffions s'annoncent de la manière la plus naturelle. Le dialogue porte l'émotion dans l'ame dès la première fcène.

P. 430. *Plaute a cru remédier à ce défordre d'Euripide en introduifant un prologue détaché*, &c.

Plaute fait encore pis; non-feulement il fait paraître d'abord *Mercure* dans l'Amphitryon pour annoncer le fujet de fa tragi-comédie, pour prévenir les fpectateurs fur tout ce qu'il fera dans la pièce; mais au troifième acte, il dépouille *Jupiter* de fon rôle d'acteur. Ce *Jupiter* adreffe la parole au public, l'inftruit de tout et lui annonce le dénouement. C'eft prendre affurément bien de la peine, pour ôter aux fpectateurs tout leur plaifir. Cependant la pièce plut beaucoup aux Romains, malgré ce défaut énorme, et malgré les baffes plaifanteries qu'*Horace* condamne dans *Plaute*; tant le fujet d'Amphitryon eft piquant, intéreffant et comique par lui-même.

Ibid. *Térence, qui eft venu depuis lui, a gardé ces prologues, et en a changé la matière.*

Les prologues de *Térence* font dans un goût qui eft encore imité par les Anglais. C'eft un difcours en vers adreffé aux auditeurs pour fe les rendre favorables. Ce difcours était prononcé d'ordinaire par l'entrepreneur de la troupe. Aujourd'hui, en Angleterre, ces prologues font toujours compofés par un ami de l'auteur. *Térence* employa prefque toujours ces prologues à fe plaindre de fes envieux, qui fe fervaient contre lui des mêmes armes. Une telle guerre eft honteufe pour les beaux arts.

P. 431. *Ces prologues doivent avoir beaucoup d'invention, et je ne penfe pas qu'on n'y puiffe raifonnablement introduire*

que des dieux imaginaires de l'antiquité, qui ne laiſſent pas toutefois de parler des choſes de notre temps, par une fiction poëtique qui fait un grand accommodement de théâtre.

Il reſte à ſavoir ſi ces fictions poëtiques font au théâtre un accommodement ſi heureux; le prologue de la *Nuit* et de *Mercure* dans l'Amphitryon de *Molière*, réuſſit autant que la pièce même. Mais c'eſt qu'il eſt plein d'eſprit, de grâces et de bonnes plaiſanteries. Le prologue d'*Amadis* fut regardé comme un chef-d'œuvre. On admira l'art avec lequel *Quinault* ſut joindre l'éloge de *Louis XIV* avec le ſujet de la pièce, la beauté des vers et celle de la muſique. Le ſiècle de grandeur et de proſpérité qui produiſait ces brillans ſpectacles, augmentait encore leur prix

P. 432. *Ariſtote blâme fort les épiſodes détachés.*

Un épiſode inutile à la pièce eſt toujours mauvais; et, en aucun genre, ce qui eſt hors d'œuvre ne peut plaire ni aux yeux, ni aux oreilles, ni à l'eſprit. Nous avons dit ailleurs que le Cid réuſſit malgré l'infante, et non pas à cauſe de l'infante. *Corneille* parle ici en homme modeſte et ſupérieur.

P. 435. *Quoique l'auteur (de Mariamne) eût bien mérité ce beau ſuccès, par le grand effort d'eſprit qu'il avait fait à peindre les déſeſpoirs d'Hérode, peut-être que l'excellence de l'acteur, qui en ſoutenait le perſonnage, y contribuait beaucoup.*

La Mariamne de *Triſtan* eut, en effet, long-temps une très-grande réputation. Nous avons entendu dire au comédien *Baron*, que, lorſqu'il voulut débuter, *Louis XIV* lui feſait quelquefois réciter des vers de Mariamne; les belles pièces de *Corneille* la firent enfin oublier.

SECOND DISCOURS.

De la tragédie.

PAGE 437. *La tragédie a ceci de particulier, que par la pitié et la crainte elle purge de ſemblables paſſions.*

Nous avons dit un mot de cette prétendue médecine des paſſions dans le commentaire ſur le premier diſcours. Nous penſons avec *Racine*, qui a pris le *Phobos* et l'*Eleos* pour ſa deviſe, que, pour qu'un acteur intéreſſe, il faut qu'on craigne pour lui, et qu'on ſoit touché de pitié pour lui. Voilà tout. Que le ſpectateur faſſe enſuite quelque retour ſur lui-même; qu'il examine, ou non, quels ſeraient ſes ſentimens s'il ſe trouvait dans la ſituation du perſonnage qui l'intéreſſe; qu'il ſoit purgé, ou qu'il ne ſoit pas purgé, c'eſt, ſelon nous, une queſtion fort oiſeuſe.

Paul Bény peut rapporter quinze opinions ſur un ſujet auſſi frivole, et en ajouter encore une ſeizième; cela n'empêchera pas que tout le ſecret ne conſiſte à faire de ces vers charmans tels qu'on en trouve dans le Cid :

Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis...
Tu vas mourir! Don Sanche eſt-il ſi redoutable?
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène eſt le prix.

Il n'y a point là de purgation. Le ſpectateur ne réfléchit point s'il aura beſoin d'être purgé. S'il réfléchiſſait, le poëte aurait manqué ſon coup.

Et quocumque volent animum auditoris agunto.

P. 439. *Ce n'eſt pas une néceſſité de ne mettre que les infortunes des rois ſur le théâtre, celles des autres hommes y trouveraient place, s'il leur en arrivait d'aſſez illuſtres pour la mériter.*

Rois, empereurs, princes, généraux d'armée, principaux chefs de républiques ; il n'importe. Mais il faut toujours, dans la tragédie, des hommes élevés au-dessus du commun ; non-seulement parce que le destin des Etats dépend du sort de ces personnages importans, mais parce que les malheurs des hommes illustres, exposés aux regards des nations, font sur nous une impression plus profonde que les infortunes du vulgaire.

Je doute beaucoup qu'un paysan de Leuctres, nommé *Scédase*, dont on a violé deux filles, fût un aussi beau sujet de tragédie que Cinna et Iphigénie. Le viol, d'ailleurs, a toujours quelque chose de ridicule, et n'est guère fait pour être joué que dans le beau lieu où l'on prétend que Ste *Théodore* fut envoyée, supposé que cette *Théodore* ait jamais existé, et que jamais les Romains aient condamné les dames à cette espèce de supplice ; ce qui n'était assurément ni dans leurs lois ni dans leurs mœurs.

P. 440. (*Aristote*) *ne veut point qu'un homme fort vertueux y tombe de la félicité dans le malheur.*

S'il était permis de chercher un exemple dans nos livres saints, nous dirions que l'histoire de *Job* est une espèce de drame, et qu'un homme très-vertueux y tombe dans les plus grands malheurs ; mais c'est pour l'éprouver, et le drame finit par rendre *Job* plus heureux qu'il n'a jamais été.

Dans la tragédie de Britannicus, si ce jeune prince n'est pas un modèle de vertu, il est du moins entièrement innocent ; cependant il périt d'une mort cruelle. Son empoisonneur triomphe. *Cet événement est tout à fait injuste.* Pourquoi donc Britannicus a-t-il eu enfin un si grand succès, sur-tout auprès des connaisseurs et des hommes d'Etat ? c'est par la beauté des détails, c'est par la peinture la plus vraie d'une cour corrompue. Cette tragédie, à la vérité, ne fait point verser de larmes,

mais elle attache l'eſprit, elle intéreſſe ; et le charme du ſtyle entraîne tous les ſuffrages, quoique le nœud de la pièce ſoit très-petit, et que la fin, un peu froide, n'excite que l'indignation. Ce ſujet était le plus difficile de tous à traiter, et ne pouvait réuſſir que par l'éloquence de *Racine*.

Ibid. *Il ne veut pas non plus qu'un méchant homme paſſe du malheur à la félicité.*

Il y a de grands exemples de tragédies qui ont eu des ſuccès permanens, et dans leſquelles cependant le vertueux périt indignement, et le criminel eſt au comble de la gloire; mais au moins il eſt puni par ſes remords. La tragédie eſt le tableau de la vie des grands : ce tableau n'eſt que trop reſſemblant, quand le crime eſt heureux. Il faut autant d'art, autant de reſſources, autant d'éloquence dans ce genre de tragédie, et peut-être plus que dans tout autre.

P. 443. *Un des interprètes d'Ariſtote veut qu'il n'ait parlé de cette purgation des paſſions dans la tragédie, que parce qu'il écrivait après Platon, qui bannit les poëtes tragiques de ſa république, parce qu'ils les remuent trop fortement.*

Après tout ce qu'a dit judicieuſement *Corneille* ſur les caractères vertueux ou méchans, ou mêlés de bien et de mal, nous penchons vers l'opinion de cet interprète d'*Ariſtote*, qui penſe que ce philoſophe n'imagina ſon galimatias de la purgation des paſſions, que pour ruiner le galimatias de *Platon*, qui veut chaſſer la tragédie et la comédie, et le poëme épique de ſa république imaginaire. *Platon*, en rendant les femmes communes dans ſon Utopie, et en les envoyant à la guerre, croyait empêcher qu'on ne fît des poëmes pour une *Hélène ;* et *Ariſtote*, attribuant aux poëmes une utilité qu'ils n'ont peut-être pas, imaginait ſa purgation des paſſions. Que réſulte-t-il de cette vaine diſpute? qu'on court à *Cinna* et à *Andromaque* ſans ſe ſoucier d'être purgé.

P. 444. *Notre ſiècle n'a vu (les conditions qu'Ariſtote demande) que dans le Cid.*

Le Cid, comme nous l'avons dit, n'eſt beau que parce qu'il eſt très-touchant.

Ibid. *L'excluſion des perſonnes tout à fait vertueuſes qui tombent dans le malheur, bannit les martyrs de notre théâtre.*

Un martyr qui ne ſerait que martyr ſerait très-vénérable, et figurerait très-bien dans la vie des ſaints, mais aſſez mal au théâtre. Sans *Sévère* et *Pauline*, Polyeucte n'aurait point eu de ſuccès.

Ibid. *S'il eſt bien amoureux... il peut s'emporter de colère et tuer dans un premier mouvement; et l'ambition le peut engager dans un crime.*

On s'intéreſſe pour un jeune criminel que la paſſion emporte, et qui avoue ſes fautes, témoin *Venceſlas* et *Rhadamiſte.*

P. 447. *La perfection de la tragédie conſiſte... à exciter de la pitié et de la crainte, par le moyen d'un premier acteur, comme peut faire Rodrigue dans le Cid, et Placide dans Théodore.*

Il eſt triſte de mettre *Placide* à côté du Cid.

P. 448. *On déſapprouve ſa manière d'agir; (de Félix) mais cette averſion... n'empêche pas que ſa converſion miraculeuſe, à la fin de la pièce, ne le réconcilie pleinement avec l'auditoire.*

La converſion miraculeuſe de *Félix* le réconcilie, ſans doute, avec le ciel, mais point du tout avec le parterre.

P. 449. *Qu'un indifférent (dit Ariſtote) tue un indifférent, cela ne touche guère... d'autant qu'il n'excite aucun combat dans l'ame de celui qui fait l'action.*

Ariſtote montre ici un jugement bien ſain, et une grande connaiſſance du cœur de l'homme. Preſque toute tragédie eſt froide ſans les combats des paſſions.

P. 451. *Difons donc (que cette condamnation) ne doit s'entendre que de ceux qui connaiſſent la perſonne qu'ils veulent perdre, et s'en dédiſent par un ſimple changement de volonté, ſans aucun événement notable qui les y oblige.*

Il nous ſemble qu'on ne peut mieux expliquer ce qu'*Ariſtote* a dû entendre. Si un homme commence une action funeſte et ne l'achève pas ſans avoir un motif ſupérieur et tragique qui le force, il n'eſt alors qu'inconſtant et puſillanime; il n'inſpire que le mépris. Il faut, ou que la nature ou la gloire l'arrête; et un tel dénouement peut faire un très-bel effet; ou bien le crime commencé par lui eſt puni avant d'être achevé, et le ſpectateur eſt encore plus content.

P. 453. *Le poëme d'Oedipe excite peut-être autant de commiſération que le Cid ou Rodogune; mais il en doit une partie à Dircé.*

Il eſt toujours étonnant que *Corneille* ait cru que ſa *Dircé* ait pu faire quelque ſenſation dans ſon Oedipe.

Ibid. *Cela ſe voit manifeſtement en la mort de Criſpe, faite par un de leurs plus beaux eſprits, Jean-Baptiſte Chiraldelli, &c.*

On ne connaît plus guère la mort de *Criſpe*, de *Jean-Baptiſte Chiraldelli*, et pas davantage celle du jéſuite *Stéphonius*. Mais il eſt clair qu'il n'y a preſque rien de tragique dans cette pièce, ſi *Conſtantin* ne connaît pas ſon fils, s'il n'y a point dans ſon cœur de combats entre la nature et la vengeance.

P. 455. *J'eſtime donc... qu'il n'y a aucune liberté d'inventer l'action principale, mais qu'elle doit être tirée de l'hiſtoire ou de la fable.*

C'eſt ici une grande queſtion, s'il eſt permis d'inventer le ſujet d'une tragédie. Pourquoi non? puiſqu'on invente toujours les ſujets de comédie. Nous avons beaucoup de tragédies de pure invention, qui ont eu des ſuccès

durables à la repréſentation et à la lecture. Peut-être même ces ſortes de pièces ſont plus difficiles à faire que les autres. On n'y eſt pas ſoutenu par cet intérêt qu'inſpirent les grands noms connus dans l'hiſtoire, par le caractère des héros déjà tracé dans l'eſprit du ſpectateur. Il eſt au fait avant qu'on ait commencé. Vous n'avez nul beſoin de l'inſtruire ; et, s'il voit que vous lui donniez une copie fidelle du portrait qu'il a déjà dans la tête, il vous en tient compte ; mais dans une tragédie où tout eſt inventé, il faut annoncer les lieux, les temps et les héros ; il faut intéreſſer pour des perſonnages dont votre auditoire n'a aucune connaiſſance. La peine eſt double ; et, ſi votre ouvrage ne tranſporte pas l'ame, vous êtes doublement condamné. Il eſt vrai que le ſpectateur peut vous dire : ſi l'événement que vous me préſentez était arrivé, les hiſtoriens en auraient parlé. Mais il peut en dire autant de toutes les tragédies hiſtoriques dont les événemens lui ſont inconnus : ce qui eſt ignoré, et ce qui n'a jamais été écrit, ſont pour lui la même choſe. Il ne s'agit ici que d'intéreſſer.

Inventez des reſſorts qui puiſſent m'attacher.

Il ne faut pas, ſans doute, choquer l'hiſtoire connue, encore moins les mœurs des peuples qu'on met ſur la ſcène. Peignez ces mœurs, rendez votre fable vraiſemblable, qu'elle ſoit touchante et tragique, que le ſtyle ſoit pur, que les vers ſoient beaux ; et je vous réponds que vous réuſſirez.

P. 457. *Les apparitions de Vénus et d'Eole ont eu bonne grâce dans Andromède.*

Pas ſi bonne grâce.

P. 458. *Qu'aurait-on dit, ſi, pour démêler Héraclius de Martian, après la mort de Phocas, je me fuſſe ſervi d'un ange?*

Nous avouons ingénument que nous aimerions presque autant un ange descendant du ciel, que le froid procès par écrit qui suit la mort de *Phocas*, et qu'on débrouille à peine par une ancienne lettre de l'impératrice *Constantine*, lettre qui pourrait encore produire bien des contestations.

Louis Racine, fils du grand *Racine*, a très-bien remarqué les défauts de ce dénouement d'*Héraclius*, et de cette reconnaissance qui se fait après la catastrophe ; nous avons toujours été de son avis sur ce point. Nous avons toujours pensé qu'un dénouement doit être clair, naturel, touchant ; qu'il doit être, s'il se peut, la plus belle situation de la pièce. Toutes ces beautés sont réunies dans Cinna. Heureuses les pièces où tout parle au cœur, qui commencent naturellement et qui finissent de même !

Ibid. *Je ne condamnerai jamais personne pour en avoir inventé ; mais je ne me le permettrai jamais.*

Nous ne voyons pas pourquoi *Corneille* ne se serait pas permis une tragédie, dans laquelle un père reconnaîtrait un fils après l'avoir fait périr. Il nous semble qu'un tel sujet pourrait produire un très-beau cinquième acte. Il inspirerait cette crainte et cette pitié qui sont l'ame du spectacle tragique.

P. 459. *Aristote... dit.... qu'il ne faut pas changer les sujets reçus.*

Nous pensons qu'on pourrait changer quelque circonstance principale dans les sujets reçus, pourvu que ces circonstances changées augmentassent l'intérêt, loin de le diminuer.

Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

P. 460. *Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*

Médée ne doit point tuer ses enfans devant des mères qui s'enfuiraient d'horreur. Un tel spectacle révolterait

des cannibales et des inquisiteurs même. *Cadmus* ne peut guère être changé en serpent qu'à l'opéra. Nous aurions souhaité qu'*Horace* eût dit *averfor et odi*, au lieu de *incredulus odi ;* car le sujet de ces pièces étant connu et reçu de tout le monde, la fable passant pour une vérité, le spectateur n'est point *incredulus* ; mais il est révolté, il recule, il fuit à l'aspect de deux figures d'enfant qu'on met à la broche. A l'égard de la métamorphose de *Cadmus* en serpent, et de *Progné* en hirondelle, c'étaient encore des fables qui tenaient lieu d'histoire. Mais l'exécution de ces prodiges serait d'une telle difficulté, et l'exécution même la plus heureuse serait si puérile et si ridicule, qu'elle ne pourrait amuser que des enfans et de vieilles imbécilles.

P. 463. *Aristote... nous apprend que le poëte n'est pas obligé de traiter les choses comme elles se sont passées, mais comme elles ont pu ou dû se passer selon le vraisemblable ou le nécessaire.*

Tout ce que dit ici *Corneille* sur l'art de traiter des sujets terribles, sans les rendre trop atroces, est digne du père et du législateur du théâtre ; et ce qu'il propose sur la manière de sauver l'horreur du parricide d'*Oreste* et d'*Electre*, est si judicieux que les poëtes qui, depuis lui, ont manié ce sujet si cher à l'antiquité, se sont absolument conformés aux conseils qu'il donne.

A l'égard du conseil d'*Aristote*, de représenter les événemens *selon le vraisemblable ou le nécessaire*, voici comment nous entendons ces paroles.

Choisissez la manière la plus vraisemblable, pourvu qu'elle soit tragique et non révoltante ; et, si vous ne pouvez concilier ces deux choses, choisissez la manière dont la catastrophe doit arriver nécessairement par tout ce qui aura été annoncé dans les premiers actes.

Par exemple, vous mettez sur le théâtre le malheur d'*Oedipe*, il faut que ce malheur arrive. Voilà le

néceſſaire. Un vieillard lui apprend qu'il eſt inceſtueux et parricide, et lui en donne de funeſtes preuves. Voilà le vraiſemblable.

P. 471. *On peut m'objecter que le même philoſophe dit qu'au regard de la poëſie, on doit préférer l'impoſſible croyable au poſſible incroyable*, &c.

Il nous ſemble que *Corneille* aurait pu s'épargner toutes les peines qu'il prend pour concilier *Ariſtote* avec lui-même. Nous n'entendons point ce que c'eſt que *l'impoſſible croyable et le poſſible incroyable.* On a beau donner la torture à ſon eſprit, l'impoſſible ne ſera jamais croyable; l'impoſſible, ſelon la force du mot, eſt ce qui ne peut jamais *arriver*. C'eſt abuſer de ſon eſprit que d'établir de telles propoſitions; c'eſt en abuſer encore de vouloir les expliquer. C'eſt vouloir plaiſanter, de dire que, quand une choſe eſt faite, il eſt impoſſible qu'elle ne ſoit pas faite, et qu'on n'y peut rien changer. Ces queſtions ſont de la nature de celles qu'on agitait dans les écoles, ſi DIEU pouvait ſe changer en citrouille, et ſi, en montant à une échelle, il pouvait ſe caſſer le cou.

P. 475. *J'ai fait voir qu'il y a des choſes ſur qui nous n'avons aucun droit; et, pour celles où ce privilége peut avoir lieu, il doit être plus ou moins reſſerré, ſelon que les ſujets ſont plus ou moins connus.*

Voilà tout le précis de cette diſſertation: ne changez rien d'important dans la mort de *Pompée*, parce qu'elle eſt connue de tout le monde; changez, imaginez tout ce qu'il vous plaira dans l'hiſtoire de *Pertharite* et de *don Sanche d'Arragon*, parce que ces gens-là ne ſont connus de perſonne.

TROISIEME DISCOURS.

Des trois unités, d'action, de jour et de lieu.

PAGE 477. *Je tiens donc... que l'unité d'action consiste dans la comédie en l'unité d'intrigue, ou d'obstacles aux desseins des principaux acteurs; et en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte.*

Nous pensons que *Corneille* entend ici, par unité d'action et d'intrigue, une action principale, à laquelle les intérêts divers et les intrigues particulières sont subordonnées; un tout composé de plusieurs parties qui toutes tendent au même but. C'est un bel édifice, dont l'œil embrasse toute la structure, et dont il voit avec plaisir les différens corps.

Il condamne, avec une noble candeur, la duplicité d'action dans ses Horaces, et la mort inattendue de *Camille*, qui forme une pièce nouvelle. Il pouvait ne pas citer Théodore. Ce n'est pas la double action, la double intrigue qui rend Théodore une mauvaise tragédie; c'est le vice du sujet; c'est le vice de la diction et des sentimens; c'est le ridicule de la prostitution.

Il y a manifestement deux intrigues dans l'Andromaque de *Racine*, celle d'*Hermione* aimée d'*Oreste*, et dédaignée de *Pyrrhus*, celle d'*Andromaque* qui voudrait sauver son fils, et être fidelle aux manes d'*Hector*. Mais ces deux intérêts, ces deux plans sont si heureusement rejoints ensemble, que, si la pièce n'était pas un peu affaiblie par quelques scènes de coquetterie et d'amour, plus dignes de *Térence* que de *Sophocle*, elle serait la première tragédie du théâtre français.

Nous avons déjà dit que, dans la Mort de Pompée, il y a trois à quatre actions, trois à quatre espèces d'intrigues mal réunies. Mais ce défaut est peu de chose en

comparaifon des autres qui rendent cette tragédie trop irrégulière. Le célèbre Caton *d'Addiffon* péche par la multiplicité des actions et des intrigues, mais encore plus par l'infipidité des froids amours, et d'une confpiration en mafque. Sans cela *Addiffon* aurait pu, par l'éloquence de fon ftyle noble et fage, réformer le théâtre anglais.

Corneille a raifon de dire qu'il ne doit y avoir qu'une action complète. Nous doutons qu'on ne puiffe y parvenir que par plufieurs autres actions imparfaites. Il nous femble qu'une feule action fans aucun épifode, à peu-près comme dans Athalie, ferait la perfection de l'art.

P. 480. *Il y a grande différence (dit Ariftote) entre les événemens qui viennent les uns après les autres, et ceux qui viennent les uns à caufe des autres.*

Cette maxime d'*Ariftote* marque un efprit jufte, profond et clair. Ce ne font pas-là des fophifmes et des chimères à la *Platon*. Ce ne font pas-là des idées archétypes.

Ibid. *La liaifon des fcènes ... eft un grand ornement dans un poëme.*

Cet ornement de la tragédie eft devenu une règle, parce qu'on a fenti combien il était devenu néceffaire.

P. 484. *Je n'ai pas befoin de contredire Ariftote pour me juftifier fur (le char de Médée.)*

Que devons-nous dire de tout ce morceau précédent ? Applaudir au bon fens de *Corneille* autant qu'à fes grands talens.

Ibid. *Ariftote ne prefcrit point le nombre des actes, Horace le borne à cinq*, &c.

Cinq actes nous paraiffent néceffaires ; le premier expofe le lieu de la fcène, la fituation des héros de la pièce, leurs intérêts, leurs mœurs, leurs deffeins ; le fecond commence l'intrigue ; elle fe noue au troifième ;

le quatrième prépare le dénouement qui se fait au cinquième. Moins de temps précipiterait trop l'action, plus d'étendue l'énerverait. Il en est comme d'un repas d'appareil : s'il dure trop peu, c'est une halte ; s'il est trop long, il ennuie et il dégoûte.

P. 485. *Il faut, s'il se peut, y rendre raison de l'entrée et de la sortie de chaque acteur.*

La règle qu'un personnage ne doit ni entrer ni sortir sans raison, est essentielle ; cependant on y manque souvent. Il faut un dessein dans chaque scène, et que toutes augmentent l'intérêt, le nœud et le trouble. Rien n'est plus difficile et plus rare.

P. 486. *Aristote veut que la tragédie bien faite soit belle et capable de plaire sans le secours des comédiens et hors de la représentation.*

Aristote avait donc beaucoup de goût. Pour qu'une pièce de théâtre plaise à la lecture, il faut que tout y soit naturel, et qu'elle soit parfaitement écrite. Il y a quelques fautes de style dans Cinna. On y a découvert aussi quelques défauts dans la conduite et dans les sentimens ; mais, en général, il y règne une si noble simplicité, tant de naturel, tant de clarté ; le style a tant de beautés qu'on lira toujours cette pièce avec intérêt et avec admiration. Il n'en sera pas de même d'Héraclius et de Rodogune ; elles réussiront toujours moins à la lecture qu'au théâtre. La diction dans Héraclius n'est souvent ni noble ni correcte. L'intrigue fait peine à l'esprit, la pièce ne touche point le cœur ; Rodogune, jusqu'au cinquième acte, fait peu d'effet sur un lecteur judicieux qui a du goût. Quelquefois une tragédie, dénuée de vraisemblance et de raison, charme à la lecture par la beauté continue du style, comme la tragédie d'Esther. On rit du sujet, et on admire l'auteur. Ce sujet, en effet, respectable dans nos saintes écritures, révolte l'esprit

par-tout ailleurs. Perſonne ne peut concevoir qu'un roi ſoit aſſez ſot pour ne pas ſavoir au bout d'un an de quel pays eſt ſa femme, et aſſez fou pour condamner toute une nation à la mort, parce qu'on n'a pas fait la révérence à ſon miniſtre. L'ivreſſe de l'idolâtrie pour *Louis XIV*, et la baſſeſſe de la flatterie pour madame de *Maintenon*, faſcinèrent les yeux à Verſailles. Ils furent éclairés au théâtre de Paris. Mais le charme de la diction eſt ſi grand que tous ceux qui aiment les vers en retiennent par cœur pluſieurs de cette pièce. C'eſt ce qui n'eſt arrivé à aucune des vingt dernières pièces de *Corneille*. Quelque choſe qu'on écrive, ſoit vers, ſoit proſe, ſoit tragédie ou comédie, ſoit fable ou ſermon, la première loi eſt de bien écrire.

P. 488. *La règle de l'unité de jour a ſon fondement ſur ce mot d'Ariſtote : que la tragédie doit renfermer la durée de ſon action dans un tour du ſoleil, &c.*

L'unité de jour a ſon fondement, non-ſeulement dans les préceptes d'*Ariſtote*, mais dans ceux de la nature. Il ſerait même très-convenable que l'action ne durât pas en effet plus long-temps que la repréſentation ; et *Corneille* a raiſon de dire que ſa tragédie de Cinna jouit de cet avantage.

Il eſt clair qu'on peut ſacrifier ce mérite à un plus grand qui eſt celui d'intéreſſer. Si vous faites verſer plus de larmes en étendant votre action à vingt-quatre heures, prenez le jour et la nuit ; mais n'allez pas plus loin. Alors l'illuſion ſerait trop détruite.

P. 490. *Si nous ne pouvons renfermer l'action dans deux heures, prenons-en quatre, ſix, dix ; mais ne paſſons pas de beaucoup les vingt-quatre heures, de peur de tomber dans le dérèglement*, &c.

Nous ſommes entièrement de l'avis de *Corneille* dans tout ce qu'il dit de l'unité de jour.

P. 493. *Je souhaiterais, pour ne point gêner du tout le spectateur, que ce qu'on fait représenter devant lui en deux heures se pût passer en effet en deux heures, et que ce qu'on lui fait voir sur un théâtre qui ne change point, pût s'arrêter dans une chambre ou dans une salle... mais souvent cela... est mal aisé pour ne pas dire impossible...* &c.

Nous avons dit ailleurs que la mauvaise construction de nos théâtres, perpétuée depuis nos temps de barbarie jusqu'à nos jours, rendait la loi de l'unité de lieu presque impraticable. Les conjurés ne peuvent pas conspirer contre *César* dans sa chambre; on ne s'entretient pas de ses intérêts secrets dans une place publique; la même décoration ne peut représenter à la fois la façade d'un palais et celle d'un temple. Il faudrait que le théâtre fît voir aux yeux tous les endroits particuliers où la scène se passe, sans nuire à l'unité de lieu; ici une partie d'un temple, là le vestibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement; enfin tout ce qui est nécessaire pour montrer à l'œil tout ce que l'oreille doit entendre. L'unité de lieu est tout le spectacle que l'œil peut embrasser sans peine.

Nous ne sommes point de l'avis de *Corneille*, qui veut que la scène du Menteur soit tantôt à un bout de la ville, tantôt à l'autre. Il était très-aisé de remédier à ce défaut en rapprochant les lieux. Nous ne supposons pas même que l'action de Cinna puisse se passer d'abord dans la maison d'*Emilie*, et ensuite dans celle d'*Auguste*. Rien n'était plus facile que de faire une décoration qui représentât la maison d'*Emilie*, celle d'*Auguste*, une place, des rues de Rome.

P. 497. (Fin du discours.) Après les exemples que *Corneille* donna dans ses pièces, il ne pouvait guère donner de préceptes plus utiles que dans ces discours.

REMARQUES

Sur la vie de Pierre Corneille, écrite par Bernard de Fontenelle, son neveu.

PAGE 498.... *Il fit la comédie de Mélite, qui parut en 1625... et sur la confiance qu'on eut du nouvel auteur qui paraissait, il se forma une nouvelle troupe de comédiens.*

Comme on a promis des notes grammaticales, il est juste d'observer que la *confiance du nouvel auteur* est une faute de langue. On a de la confiance en quelqu'un, dans le mérite et les talens de quelqu'un ; mais non pas *du* mérite et *des* talens. On a de la défiance *de*, et de la confiance *en*. Cette remarque est pour les étrangers ; ils pourraient être induits en erreur par cette inadvertance de M. de *Fontenelle*, qui écrivait d'ailleurs avec autant de pureté que de grâce et de finesse.

P. 499. *Il est certain que ces* (*premières*) *pièces ne sont pas belles ; mais, outre qu'elles servent à l'histoire du théâtre, elles servent beaucoup aussi à la gloire de Corneille.*

Ce qu'on ne peut lire ne peut guère servir à la gloire de l'auteur. La gloire est le concert des louanges constantes du public. Deux ou trois littérateurs qui diront d'un ouvrage mauvais en soi, *cet ouvrage était bon pour son temps*, ne procureront à l'auteur aucune gloire. *Corneille* n'est point un grand homme pour avoir fait de mauvaises comédies, bien moins mauvaises que celles de son temps ; mais pour avoir fait des tragédies infiniment supérieures à celles de son temps, et dans lesquelles il y a des morceaux supérieurs à tous ceux du théâtre d'Athènes.

P. 500. *Le théâtre devint florissant par la faveur du cardinal de Richelieu.*

Malgré le cardinal de *Richelieu*, qui, voulant être poëte, voulut humilier *Corneille* et élever les mauvais auteurs.

Ibid. *Les princes et les miniſtres n'ont qu'à commander qu'il ſe forme des poëtes, des peintres, tout ce qu'ils voudront, et il s'en forme.*

C'eſt de quoi je doute beaucoup. Notre meilleur peintre, *le Pouſſin*, fut perſécuté, et les bienfaits prodigués aux académies ont fait tout au plus un ou deux bons peintres qui avaient déjà donné leurs chefs-d'œuvre avant d'être récompenſés. *Rameau* avait fait tous ſes bons ouvrages de muſique au milieu des plus grandes traverſes, et *Corneille* lui-même fut très-peu encouragé. *Homère* vécut errant et pauvre. *Le Taſſe* fut le plus malheureux des hommes de ſon temps. *Camoëns* et *Milton* furent plus malheureux encore. *Chapelain* fut récompenſé; et je ne connais aucun homme de génie qui n'ait été perſécuté.

Ibid. *La règle des vingt-quatre heures fut une des premières dont on s'aviſa; mais on n'en feſait pas encore trop grand cas, témoin la manière dont Corneille en parle lui-même dans la préface de Clitandre, imprimée en 1632.*

Les tragédies italiennes du ſeizième ſiècle étaient dans la règle de trois unités, règle admirable d'*Ariſtote*. La Sophonisbe de *Mairet* fut la première pièce de théâtre, en France, dans laquelle cette loi fut ſuivie: elle eſt de 1633.

En Angleterre, en Eſpagne, on ne s'eſt aſſujetti que depuis peu à cette règle, et encore très-rarement.

P. 501. *Corneille... prit tout à coup l'eſſor dans Médée, et monta juſqu'au tragique le plus ſublime.*

Les louanges trop exagérées font tort à celui qui les donne, ſans relever celui qui les reçoit.

P. 502. *Corneille avait dans ſon cabinet cette pièce (le Cid) traduite en toutes les langues de l'Europe, hors l'eſclavonne et la turque. Elle était en allemand, en anglais, en flamand; et, par une exactitude flamande, on l'avait rendue vers pour vers.*

On en uſe encore ainſi en Italie, et même en Angleterre. Il y a de nos ouvrages de poëſie traduits en ces

deux langues, vers pour vers; et, ce qui est étonnant, c'est qu'ils sont assez bien traduits.

Ibid. *M. Pélisson... dit qu'il était passé en proverbe de dire : Cela est beau comme le Cid. Si ce proverbe a péri, il faut s'en prendre aux auteurs qui ne le goûtaient pas; et à la cour, où c'eût été très-mal parler que de s'en servir sous le ministère du cardinal de Richelieu.*

J'ose plutôt penser qu'il faut s'en prendre à Cinna, qui fut mis par toute la cour au-dessus du Cid, quoiqu'il ne fût pas si touchant.

Le cardinal de *Richelieu* montra tant de partialité contre *Corneille*, que, quand *Scudéri* eut donné sa mauvaise pièce de l'*Amour tyrannique*, que le cardinal trouvait divine, *Sarrasin*, par ordre de ce ministre, fit une mauvaise préface, dans laquelle il louait *Hardy*, sans oser nommer *Corneille.*

P. 503. *Il récompensait comme ministre ce même mérite dont il était jaloux comme poëte.*

Pierre Corneille avait le malheur de recevoir une petite pension du cardinal, pour avoir quelque temps travaillé sous lui aux pièces des cinq auteurs.

P. 504. *Enfin il alla jusqu'à Cinna et à Polyeucte, au-dessus desquels il n'y a rien.*

On peut croire que *Fontenelle* parle ainsi, moins parce qu'il était neveu du grand *Corneille*, que parce qu'il était l'ennemi de *Racine*, qui avait fait contre lui une épigramme piquante, à laquelle il avait répondu par une épigramme plus violente encore. Les connaisseurs pensent qu'Athalie est très-supérieure à Polyeucte, par la simplicité du sujet, par la régularité, par la grandeur des idées, par la sublimité de l'expression, par la beauté de la poësie. Il est vrai que ces connaisseurs reprochent au prêtre *Joad* d'être impitoyable et fanatique, de dire à sa femme qui parle à *Mathan : Ne craignez-vous pas que ces murailles ne tombent sur vous, et que l'enfer ne vous engloutisse?* d'aller

beaucoup au-delà de fon miniftère, d'empêcher qu'Athalie n'élève le petit *Joas*, qui eft fon feul héritier, de faire tomber la reine dans le piége, d'ordonner fon fupplice comme s'il était fon juge, de prendre enfin le brave *Abner* pour dupe. On reproche à *Mathan* de fe vanter de fes crimes; on reproche à la pièce des longueurs. Prefque tous ces défauts font ceux du fujet; mais le grand mérite de cette tragédie eft d'être la première qui ait intéreffé fans amour, au lieu que dans Polyeucte le plus grand mérite eft l'amour de *Sévère*.

Ibid. *Voiture vint trouver Corneille... pour lui dire que Polyeucte n'avait pas réuffi (à l'hôtel de Rambouillet); que fur-tout le chriftianifme avait extrêmement déplu.*

C'eft qu'on n'avait encore vu que les comédies de la Paffion et des Actes des apôtres. D'ailleurs il faut peut-être pardonner à l'hôtel de *Rambouillet* d'avoir condamné l'imprudence puniffable de *Polyeucte* et de *Néarque*, qui exercent dans le temple une violence que DIEU n'a jamais commandée. On pouvait craindre encore qu'un homme, qui réfigne fa femme à fon rival, ne pafsât pour un imbécille plutôt que pour un bon chrétien. Le caractère bas de *Félix* pouvait déplaire; mais on ne fefait pas réflexion que *Sévère* et *Pauline* feraient réuffir la pièce.

P. 505. *La plus grande beauté de la comédie était inconnue; on ne fongeait point aux mœurs et aux caractères.... Molière eft le premier qui l'ait cherchée.*

Fontenelle oublie ici que la comédie du Menteur eft une pièce de caractère. Il y a beaucoup d'incidens, il en faut auffi; les pièces de *Molière* n'en ont peut-être pas affez. Tous fervent à faire paraître le caractère du Menteur.

On avait, long-temps avant *Molière*, plufieurs pièces dans ce goût en Efpagne, le Menteur, le Jaloux, l'Impie ou le Convié de Pierre, traduit depuis par *Molière*, fous le nom du Feftin de Pierre.

P. 507. *Il ne perdit pas en vieilliſſant l'inimitable nobleſſe de ſon génie ; mais il s'y mêla quelquefois un peu de dureté... Ainſi, dans Pertharite, une reine conſent à épouſer un tyran qu'elle déteſte, pourvu qu'il égorge un fils unique qu'elle a*, &c.

Tout cela eſt dit mal à propos ; Pertharite eſt de 1653. *Corneille* n'avait que quarante-ſept ans.

P. 508. *Il eſt aiſé de voir que ce ſentiment, au lieu d'être noble, n'eſt que dur ; et il ne faut pas trouver mauvais que le public ne l'ait pas goûté.*

Comme s'il n'y avait que cela de mauvais dans Pertharite.

Ibid. *Cet ouvrage* (*l'imitation de J. C. en vers français*) *eut un ſuccès prodigieux.*

Il y a une grande différence entre le débit et le ſuccès. Les jéſuites, qui avaient un très-grand crédit, firent lire le livre à leurs dévotes, et dans les couvens; ils le prônaient, on l'achetait, et on s'ennuyait. Aujourd'hui ce livre eſt inconnu. L'Imitation de *Jéſus* n'eſt pas plus faite pour être miſe en vers qu'une épître de St *Paul.*

P. 510. *Corneille dédaigna fièrement d'avoir de la complaiſance pour ce nouveau goût.*

Au contraire, il n'a fait aucune pièce ſans amour.

Ibid. *Bérénice fut un duel dont tout le monde ſait l'hiſtoire. Une princeſſe fort touchée des choſes d'eſprit... eut beſoin de beaucoup d'adreſſe pour faire trouver les deux combattans ſur le champ de bataille.*

La princeſſe *Henriette*, (*) belle-ſœur de *Louis XIV*, ne propoſa pas ſeulement ce ſujet parce qu'elle était touchée des choſes d'eſprit, mais parce que ce ſujet était, à pluſieurs égards, ſa propre aventure.

La victoire ne demeura pas à *Racine*, ſeulement parce qu'il était le plus jeune, mais parce que ſa pièce eſt

(*) *Henriette-Anne* d'Angleterre.

incomparablement meilleure que celle de *Corneille*, qui tomba et qu'on ne peut lire. *Racine* tira de ce mauvais ſujet tout ce qu'on en pouvait tirer. Son goût épuré, ſon eſprit flexible, ſa diction toujours élégante, ſon ſtyle toujours châtié et toujours charmant, étaient propres à toutes les matières, et *Corneille* ne pouvait guère traiter heureuſement que des ſujets conformes au caractère de ſon gènie.

P. 513. *Il a eu ſouvent beſoin d'être raſſuré par des caſuiſtes ſur ſes pièces de théâtre, et ils lui ont toujours fait grâce en faveur de la pureté qu'il avait établie ſur la ſcène*, &c.

Ces caſuiſtes avaient bien raiſon. L'art du théâtre eſt comme celui de la peinture. Un peintre peut également faire des ouvrages laſcifs et des tableaux de dévotion. Tout auteur peut être dans ce cas. Ce n'eſt donc point le théâtre qui eſt condamnable, mais l'abus du théâtre. Or, les pièces étant approuvées par les magiſtrats, et ayant la ſanction de l'autorité royale, le ſeul abus eſt de les condamner. Cette ancienne mépriſe a ſubſiſté, parce que les comédies des mimes étaient obſcènes du temps des premiers chrétiens, et que les autres ſpectacles étaient conſacrés chez les Romains et chez les Grecs par les cérémonies de leur religion. Elles étaient regardées comme un acte d'idolâtrie; mais c'eſt une grande inconſéquence de vouloir flétrir des pièces très-morales, parce qu'il y en a eu autrefois de ſcandaleuſes. Les fanatiques qui, par une jalouſie ſecrète, ont prétendu flétrir les chefs-d'œuvre de *Corneille*, n'ont pas ſongé combien cet outrage révolte des hommes de génie; ils font un tort irréparable à la religion chrétienne, en aliénant d'elle des eſprits très-éclairés, qui ne peuvent ſouffrir qu'on aviliſſe le plus beau des arts.

Le public éclairé préfèrera toujours les *Sophocles*, les *Euripides*, les *Térences* aux *Baïus*, *Janſénius*, *du Verger-de-Haurane*, *Queſnel*, *Petit-Pied*, et à tous les gens de cette eſpèce.

Au reſte, cette perſécution fanatique ne s'eſt vue qu'en France. On a tempéré en Eſpagne, en Italie, les anciennes rigueurs qui étaient abſurdes; on ne les connaît point en Angleterre. Les vainqueurs de *Bleinheim* et les maîtres des mers, les contemporains de *Newton*, de *Locke*, d'*Addiſſon* et de *Pope*, ont rendu des honneurs aux beaux arts. Le grand *Corneille* avait projeté un ouvrage pour répondre aux détracteurs du théâtre.

REMARQUES

SUR MEDÉE,

Tragédie repréſentée en 1635.

Nous commençons ce recueil par la Médée, parce que, dans ce poëme, on peut entrevoir déjà le germe des grandes beautés qui brillent dans les autres pièces. Nous rejettons à une autre place les ſix premières comédies, dans leſquelles il n'y a preſque rien qui faſſe apercevoir les grands talens de *Corneille*.

J'avoue qu'il ſerait aujourd'hui inconnu s'il n'avait fait d'autre tragédie que Médée. Il était alors confondu parmi les cinq auteurs que le cardinal de *Richelieu* feſait travailler aux pièces dont il était l'inventeur. Ces cinq auteurs étaient, comme on ſait, *l'Etoile*, fils du grand audiencier, dont nous avons les mémoires; *Boisrobert*, abbé de Châtillon-ſur-Seine, aumônier du roi et conſeiller d'Etat; *Colletet*, qui n'eſt plus connu que par les ſatires de *Boileau*, mais que le cardinal regardait alors avec eſtime; *Rotrou*, lieutenant civil au bailliage de Dreux, homme de génie; *Corneille* lui-même, aſſez ſubordonné aux autres, qui l'emportaient ſur lui par la fortune ou par la faveur.

Corneille ſe retira bientôt de cette ſociété, ſous le prétexte des arrangemens de ſa petite fortune qui exigeait ſa préſence à Rouen. *Rotrou* n'avait encore rien fait qui approchât même du médiocre. Il ne donna ſon Venceſlas que quatorze ans après la Médée, en 1649, lorſque *Corneille*, qui l'appelait

ſon père, fut devenu ſon maître, et que *Rotrou*, ranimé par le génie de *Corneille*, devint digne de lui être comparé dans la première ſcène de Venceſlas, et dans le quatrième acte. Encore même, cette pièce de *Rotrou* était-elle une imitation de l'auteur eſpagnol *Franceſco de Roxas*.

Mais en 1635, temps auquel on joua la Médée de *Corneille*, on n'avait d'ouvrage un peu ſupportable, à quelques égards, que la Sophonisbe de *Mairet*, donnée en 1633. Il eſt remarquable qu'en Italie et en France, la véritable tragédie dut ſa naiſſance à une Sophonisbe. Le prélat *Triſſino*, auteur de la Sophonisbe italienne, eut l'avantage d'écrire dans une langue déjà fixée et perfectionnée; et *Mairet*, au contraire, dans le temps où la langue françaiſe luttait contre la barbarie. On ne connaiſſait que des imitations languiſſantes des tragédies grecques et eſpagnoles, ou des inventions puériles, telles que l'Innocente infidélité de *Rotrou*, l'Hôpital des fous d'un nommé *Beys*, le Cléomédon de *du Ryer*, l'Orante de *Scudéri*, la Pélérine amoureuſe. Ce ſont-là les pièces qu'on joua dans cette même année 1635, un peu avant la Médée de *Corneille*.

Avec quelle lenteur tout ſe forme! Nous avions déjà plus de mille pièces de théâtre, et pas une ſeule qui pût être ſoufferte aujourd'hui par la populace des provinces les plus groſſières. Il en a été de même dans tous les arts, et dans tout ce qui concerne les agrémens de la ſociété, et les commodités de la vie. Que chaque nation parcoure ſon hiſtoire, et elle verra que, depuis la chute de l'empire romain, elle a été preſque ſauvage pendant dix ou douze ſiècles.

La Médée de *Corneille* n'eut qu'un fuccès médiocre, quoiqu'elle fût au-deffus de tout ce qu'on avait donné jufqu'alors. Un ouvrage peut toucher avec les plus énormes défauts, quand il eft animé par une paffion vive, et par un grand intérêt, comme le Cid ; mais de longues déclamations ne réuffiffent en aucun pays, ni en aucun temps. La Médée de *Sénèque*, qui avait ce défaut, n'eut point de fuccès chez les Romains ; celle de *Corneille* n'a pu refter au théâtre.

On ne repréfente d'autre Médée à Paris que celle de *Longepierre*, tragédie à la vérité très-médiocre, et où le défaut des Grecs, qui était la vaine déclamation, eft pouffé à l'excès ; mais, lorfqu'une actrice impofante fait valoir le rôle de Médée, cette pièce a quelque éclat aux repréfentations, quoique la lecture en foit peu fupportable.

Ces tragédies uniquement tirées de la fable, et où tout eft incroyable, ont aujourd'hui peu de réputation parmi nous, depuis que *Corneille* nous a accoutumés au vrai ; et il faut avouer qu'un homme fenfé qui vient d'entendre la délibération d'*Augufte*, de *Cinna* et de *Maxime*, a bien de la peine à fupporter *Médée* traverfant les airs dans un char traîné par des dragons. Un défaut plus grand encore dans la tragédie de Médée, c'eft qu'on ne s'intéreffe à aucun perfonnage. *Médée* eft une méchante femme qui fe venge d'un malhonnête homme. La manière dont *Corneille* a traité ce fujet nous révolte aujourd'hui ; celles d'*Euripide* et de *Sénèque* nous révolteraient encore davantage.

Une magicienne ne nous paraît pas un fujet propre à la tragédie régulière, ni convenable à un peuple dont le goût eft perfectionné. On demande pourquoi

nous rejetterions des magiciens, et que non-seulement nous permettons que dans la tragédie on parle d'ombres et de fantômes, mais même qu'une ombre paraisse quelquefois sur le théâtre ?

Il n'y a certainement pas plus de revenans que de magiciens dans le monde; et, si le théâtre est la représentation de la vérité, il faut bannir également les apparitions et la magie.

Voici, je crois, la raison pour laquelle nous souffririons l'apparition d'un mort, et non le vol d'un magicien dans les airs. Il est possible que la Divinité fasse paraître une ombre pour étonner les hommes par ces coups extraordinaires de sa providence, et pour faire rentrer les criminels en eux-mêmes ; mais il n'est pas possible que des magiciens ayent le pouvoir de violer les lois éternelles de cette même providence: telles sont aujourd'hui les idées reçues.

Un prodige opéré par le ciel même ne révoltera point; mais un prodige opéré par un sorcier, malgré le ciel, ne plaira jamais qu'à la populace.

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Chez les Grecs, et même chez les Romains, qui admettaient des sortiléges, Médée pouvait être un très-beau sujet. Aujourd'hui nous le reléguons à l'opéra, qui est parmi nous l'empire des fables, et qui est à peu-près parmi les théâtres ce qu'est l'*Orlando furioso* parmi les poëmes épiques.

Mais, quand *Médée* ne serait pas sorcière, le parricide qu'elle commet presque de sang froid sur ses deux enfans, pour se venger de son mari, et l'envie que *Jason* a, de son côté, de tuer ces mêmes enfans,

pour se venger de sa femme, forment un amas de monstres dégoûtans, qui n'est malheureusement soutenu que par des amplifications de rhétorique, en vers souvent durs ou faibles, ou tenant de ce comique qu'on mêlait avec le tragique sur tous les théâtres de l'Europe, au commencement du dix-septième siècle. Cependant cette pièce est un chef-d'œuvre, en comparaison de presque tous les ouvrages dramatiques qui la précédèrent. C'est ce que M. de *Fontenelle* appelle *prendre l'essor, et monter jusqu'au tragique le plus sublime*. Et, en effet, il a raison, si on compare Médée aux six cents pièces de *Hardy*, qui furent faites chacune en deux ou trois jours, aux tragédies de *Garnier*, aux Amours infortunés de *Léandre* et de *Héro*, par l'avocat *la Selve*, à la Fidelle tromperie d'un autre avocat nommé *Gougenot*, au Pirandre de *Boisrobert* qui fut joué un an avant la Médée.

Nous avons déjà remarqué que toutes les autres parties de la littérature n'étaient pas mieux cultivées.

Corneille avait trente ans quand il donna sa Médée; c'est l'âge de la force de l'esprit; mais il était encore subjugué par son siècle. Ce n'est point sa première tragédie; il avait fait jouer *Clitandre* trois ans auparavant. Ce *Clitandre* est entièrement dans le goût espagnol, et dans le goût anglais; les personnages combattent sur le théâtre; on y tue, on y assassine; on voit des héroïnes tirer l'épée; des archers courent après les meurtriers; des femmes se déguisent en hommes; une *Dorise* crève un œil à un de ses amans avec une aiguille à tête. Il y a de quoi faire un roman de dix tomes, et cependant il n'y a rien de si froid et de plus ennuyeux. La bienséance, la vraisemblance

négligées,

négligées, toutes les règles violées, ne ſont qu'un très-léger défaut en comparaiſon de l'ennui. Les tragédies de *Shakeſpeare* étaient plus monſtrueuſes encore que *Clitandre*, mais elles n'ènnuyaient pas. Il fallut enfin revenir aux anciens pour faire quelque choſe de ſupportable, et Médée eſt la première pièce dans laquelle on trouve quelque goût de l'antiquité. Cette imitation eſt, ſans doute, très-inférieure à ces beautés vraies que *Corneille* tira depuis de ſon ſeul génie.

Reſſerrer un événement illuſtre et intéreſſant dans l'eſpace de deux ou trois heures, ne faire paraître les perſonnages que quand ils doivent venir, ne laiſſer jamais le théâtre vide, former une intrigue auſſi vraiſemblable qu'attachante, ne dire rien d'inutile, inſtruire l'eſprit et remuer le cœur, être toujours éloquent en vers, et de l'éloquence propre à chaque caractère qu'on repréſente; parler ſa langue avec autant de pureté que dans la proſe la plus châtiée, ſans que la contrainte de la rime paraiſſe gêner les penſées; ne ſe pas permettre un ſeul vers, ou dur, ou obſcur, ou déclamateur; ce ſont là les conditions qu'on exige aujourd'hui d'une tragédie, pour qu'elle puiſſe paſſer à la poſtérité avec l'approbation des connaiſſeurs, ſans laquelle il n'y a jamais de réputation véritable.

On verra comment, dans les pièces ſuivantes, *Pierre Corneille* a rempli pluſieurs de ces conditions.

On ſe contentera d'indiquer, dans cette pièce de Médée, quelques imitations de *Sénèque*, et quelques vers qui annoncent déjà le grand *Corneille;* et on entrera dans plus de détails quand il s'agira de pièces dont preſque tous les vers exigent un examen réfléchi.

REMARQUES

SUR

L'EPITRE DEDICATOIRE

DE CORNEILLE,

A MONSIEUR P. T. N. G.

Tome premier de l'édition in-4°, page 9.

Je vous donne Médée toute méchante qu'elle eſt, &c. Je n'ai pu découvrir qui eſt ce monſieur *P. T. N. G.* à qui *Corneille* dédie Médée. Mais il eſt aſſez utile de voir que l'auteur condamne lui-même ſon ouvrage.

Cette dédicace eſt faite pluſieurs années après la repréſentation. Il était alors aſſez grand pour avouer qu'il ne l'avait pas toujours été.

Pag. 10. *Dans la portraiture, il n'eſt pas queſtion ſi un viſage eſt beau, mais s'il reſſemble.*

Portraiture eſt un mot ſuranné, et c'eſt dommage ; il eſt néceſſaire : *Portraiture* ſignifie l'art de faire reſſembler ; on emploie aujourd'hui *portrait* pour exprimer l'art et la choſe. *Portraire* eſt encore un mot néceſſaire que nous avons abandonné.

Ibid. *Et dans la poëſie, il ne faut pas conſidérer ſi les mœurs ſont vertueuſes, mais ſi elles ſont pareilles à celles de la perſonne qu'elle introduit.*

Il faut ſur-tout qu'elles ſoient intéreſſantes, c'eſt là le premier devoir. Des jeunes gens, dont le goût n'était point encore formé, et qui n'avaient qu'une connaiſſance confuſe du théâtre et de l'art des vers, ſe ſont

ſouvent étonnés du peu de ſuccès de la tragédie d'Atrée. Ils ont cru que la délicateſſe de nos dames s'effrayait trop de voir préſenter à *Thieſte* une coupe remplie du ſang de ſon fils. Ils ſe ſont trompés. Ce ſang, qu'on ne voyait pas, ne pouvait effaroucher les yeux ; et l'action de *Cléopâtre* dans Rodogune eſt plus criminelle et plus atroce que celle d'*Atrée*. Cependant on la voit avec un plaiſir mêlé d'horreur. Le grand défaut d'Atrée eſt qu'on ne peut s'intéreſſer à la vengeance raffinée d'une injure faite il y a vingt ans. On peut exercer une vengeance exécrable dans les premiers mouvemens d'une juſte colère. Mais élever le fils d'un adultère ſous le nom de ſon propre fils pour le faire manger en ragoût à ſon véritable père, quand cet enfant ſera majeur, ce n'eſt-là qu'une horreur abſurde ; et quand cette horreur eſt miſe en vers obſcurs, chevillés et barbares, il eſt impoſſible aux gens de goût de la ſupporter. Nous ne pouvons trop ſouvent faire cette remarque.

P. 11. *J'eſpère qu'elles vous ſatisferont encore aucunement ſur le papier.*

Aucunement, vieux mot, qui ſignifie *en quelque ſorte*, *en partie*, et qui valait mieux que ces périphraſes.

REMARQUES
SUR MEDÉE,
TRAGEDIE.
ACTE PREMIER.
SCENE PREMIERE.

Vers 7. Quoi ! Médée eſt donc morte, ami ? — Non, elle vit ;
Mais un objet plus beau la chaſſe de mon lit, *&c.*

Je ne ferai ſur ce début qu'une ſeule remarque, qui pourra ſervir pour pluſieurs autres occaſions. On voit aſſez que c'eſt-là le ſtyle de la comédie ; on n'écrivait point alors autrement les tragédies. Les bornes qui diſtinguent la familiarité bourgeoiſe, et la noble ſimplicité, n'étaient point encore poſées. *Corneille* fut le premier qui eut de l'élévation dans le ſtyle, comme dans les ſentimens. On en voit déjà pluſieurs exemples dans cette pièce. Il y a de la juſtice à lui tenir compte du ſublime qu'on y trouve quelquefois, et à n'accuſer que ſon ſiècle de ce ſtyle comique négligé et vicieux qui déshonorait la ſcène tragique. Je n'inſiſte point ſur la *meilleure ſaiſon*, ſur les *mille et mille malheurs*, ſur le Jaſon *ſans conſcience*, ſur Créuſe *poſſédée autant vaut*, ſur une flamme *accommodée au bien des affaires*. C'était le malheureux ſtyle d'une nation qui ne ſavait pas encore parler. Et cela même fait voir quelle obligation nous avons au grand *Corneille* de s'être tiré dans ſes beaux morceaux de cette fange où ſon ſiècle l'avait plongé,

et d'avoir ſeul appris à ſes contemporains l'art ſi long-temps inconnu de bien penſer et de bien s'exprimer.

V. 35. Et depuis, à Colchos, que fit votre Jaſon ?
Que cajoler Médée et gagner la toiſon.

On doit dire ici un mot de cette fameuſe toiſon d'or. La Colchide, pays de *Médée*, eſt la Mingrélie, pays barbare, toujours habité par des barbares, où l'on pouvait faire un commerce de fourrures aſſez avantageux. Les Grecs entreprirent ce voyage par le Pont-Euxin qui eſt très-périlleux ; et ce péril donna de la célébrité à l'entrepriſe : c'eſt-là l'origine de toutes ces fables abſurdes qui eurent cours dans l'Occident. Il n'y avait alors d'autre hiſtoire que des fables.

V. 43. Et j'ai trouvé l'adreſſe, en lui feſant la cour,
De relever mon ſort ſur les ailes d'Amour.

Ce vers eſt un exemple de ce mauvais goût qui régnait alors chez toutes les nations de l'Europe. Les métaphores outrées, les comparaiſons fauſſes, étaient les ſeuls ornemens qu'on employât ; on croyait avoir ſurpaſſé *Virgile* et *le Taſſe*, quand on feſait voler un ſort ſur les ailes de l'Amour. *Driden* comparait *Antoine* à un aigle qui portait ſur ſes ailes un roitelet, lequel alors s'élevait au-deſſus de l'aigle ; et ce roitelet, c'était l'empereur *Auguſte*. Les beautés vraies étaient par-tout ignorées. On a reproché depuis à quelques auteurs de courir après l'eſprit. En effet, c'eſt un défaut inſupportable de chercher des épigrammes quand il faut donner de la ſenſibilité à ſes perſonnages ; il eſt ridicule de montrer ainſi l'auteur quand le héros ſeul doit paraître au naturel ; mais ce défaut puéril était bien plus commun du temps de *Corneille* que du nôtre. La pièce de Clitandre, qui précéda Médée, eſt remplie de pointes ;

un amant qui a été bleſſé en défendant ſa maîtreſſe, apoſtrophe ſes bleſſures, et leur dit :

> Bleſſures, hâtez-vous d'élargir vos canaux.
> Ah ! pour l'être trop peu, bleſſures trop cruelles,
> De peur de m'obliger vous n'êtes point mortelles.

Tel était le malheureux goût de ce temps-là.

V. 73. . . . . . . Les ſœurs crient miracle.

J'ai remarqué que, parmi les étrangers qui s'exercent quelquefois à faire des vers français, et parmi pluſieurs provinciaux qui commencent, il s'en trouve toujours qui font, *crient*, *plient*, *croient*, &c. de deux ſyllabes. Ces mots n'en valent jamais qu'une ſeule, et ne peuvent être employés qu'à la fin d'un vers. *Corneille* fit ſouvent cette faute dans ſes premières pièces ; et c'eſt ce qui établit ce mauvais uſage dans nos provinces.

V. 87. Et l'amour paternel qui fait agir leurs bras,
Croirait commettre un crime à n'en commettre pas.

Ce morceau eſt imité du ſeptième livre des Métamorphoſes.

> *His, ut quæque pia eſt, hortatibus impia prima eſt ;*
> *Et, ne ſit ſcelerata, facit ſcelus : haud tamen ictus*
> *Ulla ſuos ſpectare poteſt, oculoſque reflectunt.*

Remarquez que *Corneille* fut le premier qui ſût tranſporter ſur la ſcène françaiſe les beautés des auteurs grecs et latins.

V. 158. . . . . . . Adieu ; l'amour vous preſſe,
Et je ſerais marri qu'un ſoin officieux,
Vous fit perdre pour moi des temps ſi précieux.

Le lecteur judicieux s'aperçoit, ſans doute, combien la plupart des expreſſions ſont impropres ou familières

dans cette scène. Nous demandons grâce pour cette première tragédie. Nous tâcherons de ne faire des réflexions utiles que sur les pièces qui le sont elles-mêmes par les grands exemples qu'on y trouve de tous les genres de beautés.

SCENE II.

V. 1. Depuis que mon esprit est capable de flamme,
Jamais un trouble égal n'a confondu mon ame.

Cette scène, où *Jason* débute par dire que son esprit est capable de flamme, est entièrement inutile. Et ces scènes, qui ne sont que de liaison, jettent un peu de froid dans nos meilleures tragédies, qui ne sont point soutenues par le grand appareil du théâtre grec, par la magnificence des chœurs, et qui ne sont que des dialogues sur des planches.

SCENE III.

V. 19. Vous le saurez après, je ne veux rien pour rien.

On sent assez que ce vers est plus fait pour la farce que pour la tragédie. Mais nous n'insistons pas sur les fautes du style et de langage.

SCENE IV.

V. 1. Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux, garans de la foi que Jason m'a jurée, *&c.*

Voici des vers qui annoncent *Corneille*. Ce monologue est tout entier imité de celui de *Sénèque* le tragique.

Dii conjugales, tuque genialis tori Lucina custos.

Rien n'est plus difficile que de traduire les vers latins et grecs en vers français rimés. On est presque toujours

obligé de dire en deux lignes ce que les anciens ont dit en une. Il y a très-peu de rimes dans le ſtyle noble, comme je le remarque ailleurs; et nous avons même beaucoup de mots auxquels on ne peut rimer : auſſi le poëte eſt rarement le maître de ſes expreſſions. J'oſe affirmer qu'il n'eſt point de langue dans laquelle la verſification ait plus d'entraves.

V. 6. Et m'aidez à venger cette commune injure,

n'appartient qu'à *Corneille*. *Racine* a imité ce vers dans Phèdre :

Déeſſe, venge-toi; nos cauſes ſont pareilles.

Mais, dans *Corneille*, il n'eſt qu'une beauté de poëſie; dans *Racine*, il eſt une beauté de ſentiment. Ce monologue pourrait aujourd'hui paraître une amplification, une déclamation de rhétorique : il eſt pourtant bien moins chargé de ce défaut que la ſcène de *Sénèque*.

V. 31. Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
M'oſe-t-il bien quitter après tant de forfaits? *&c.*

Ces vers ſont dignes de la vraie tragédie, et *Corneille* n'en a guère fait de plus beaux. Si, au lieu d'être noyés dans un long monologue inutile, ils étaient placés dans un dialogue vif et touchant, ils feraient le plus grand effet.

Ces monologues furent très-long-temps à la mode. Les comédiens les feſaient ronfler avec une emphaſe ridicule; ils les exigeaient des auteurs qui leur vendaient leurs pièces; et une comédienne, qui n'aurait point eu de monologue dans ſon rôle, n'aurait pas voulu réciter. Voilà comme le théâtre, relevé par *Corneille*, commença parmi nous. Des farceurs ampoulés repréſentaient dans des jeux de paume ces maſcarades rimées qu'ils achetaient dix écus : les Athéniens en uſaient autrement.

V. 61. Soleil, qui vois l'affront qu'on va faire à ta race,
Donne-moi tes chevaux à conduire en ta place.

Cette prière au Soleil, fon père, eft encore toute de *Sénèque*, et devait faire plus d'effet fur les peuples qui mettaient le foleil au rang des dieux, que fur nous qui n'admettons pas cette mythologie.

SCENE V.

V. 6. S'il ceffe de m'aimer, qu'il commence à me craindre.

Le vers de *Sénèque*, *adeone credit omne confumptum nefas?* paraît bien plus fort.

V. 12. Et faut-il perdre ainfi des menaces en l'air?

J'ai déjà dit que je ne ferais aucune remarque fur le ftyle de cette tragédie, qui eft vicieux prefque d'un bout à l'autre. J'obferverai feulement ici, à propos de ces rimes *diffimuler* et *en l'air*, qu'alors on prononçait *diffimulair* pour rimer à *l'air*. J'ajouterai qu'on a été longtemps dans le préjugé, que la rime doit être pour les yeux. C'eft pour cette raifon qu'on fefait rimer *cher* à *bûcher*. Il eft indubitable que la rime n'a été inventée que pour l'oreille. C'eft le retour des mêmes fons, ou des fons à peu-près femblables qu'on demande, et non pas le retour des mêmes lettres. On fait rimer *abhorre*, qui a deux *rr*, avec *encore* qui n'en a qu'une; par la même raifon *terre* peut rimer à *père;* mais *je me hâte* ne peut rimer avec *je me flatte*, parce que *flatte* eft bref, et *hâte* eft long.

V. 41. Cette lâche ennemie a peur des grands courages, *&c.*

Cela eft imité de *Sénèque*, et enchérit encore fur le mauvais goût de l'original : *fortuna fortes metuit*, *ignavos premit*. *Corneille* appelle la fortune *lâche*. Toutes les tragédies qui précédèrent fa Médée font remplies d'exemples

de ce faux bel esprit. Ces puérilités furent si long-temps en vogue, que l'abbé *Cotin*, du temps même de *Boileau* et de *Molière*, donna à la fièvre l'épithète d'*ingrate*; cette ingrate de fièvre qui attaquait insolemment le beau corps de mademoiselle de *Guise*, où elle était si bien logée.

V. 48. Dans un si grand revers que vous reste-t-il? — Moi.
. . . . . . Moi, dis-je, et c'est assez.

Ce *moi* est célèbre. C'est le *Medea superest* de *Sénèque*. Ce qui suit est encore une traduction de *Sénèque*. Mais dans l'original et dans la traduction, ces vers affaiblissent la grande idée que donne, *moi*, *dis-je*, *et c'est assez*. Tout ce qui explique un grand sentiment l'énerve. On demande si le *Medea superest* est sublime? je répondrai à cette question, que ce serait en effet un sentiment sublime, si ce *moi* exprimait de la grandeur de courage. Par exemple, si lorsque *Horatius Coclès* défendit seul un pont contre une armée, on lui eût demandé, que vous reste-t-il? et qu'il eût répondu, *moi*, c'eût été du véritable sublime : mais ici il ne signifie que le pouvoir de la magie; et, puisque *Médée* dispose des élémens, il n'est pas étonnant qu'elle puisse seule et sans autre secours se venger de tous ses ennemis.

ACTE SECOND.

SCENE II.

Vers 12. Ah ! l'innocence même, et la même candeur ! *&c.*

C'EST dans la ſcène de *Sénèque*, qui a ſervi de modèle à celle-ci, qu'on trouve ce beau vers :

Si judicas, cognoſce ; ſi regnas, jube.
N'es-tu que roi ? commande. Es-tu juge ? examine.

C'eſt dommage que *Corneille* n'ait pas traduit ce vers, il l'aurait bien mieux rendu.

Ah ! l'innocence même, et la même candeur ! Quæ cauſa pellat innocens mulier rogat. Cette ironie eſt, comme on voit, de *Sénèque*. La figure de l'ironie tient preſque toujours du comique ; car l'ironie n'eſt autre choſe qu'une raillerie. L'éloquence ſouffre cette figure en proſe. *Démoſthènes* et *Cicéron* l'emploient quelquefois. *Homère* et *Virgile* n'ont pas dédaigné même de s'en ſervir dans l'épopée ; mais dans la tragédie il faut l'employer ſobrement ; il faut qu'elle ſoit néceſſaire ; il faut que le perſonnage ſe trouve dans des circonſtances où il ne puiſſe s'expliquer autrement, où il ſoit obligé de cacher ſa douleur, et de feindre d'applaudir à ce qu'il déteſte.

Racine fait parler ironiquement *Axiane* à *Taxile*, quand elle lui dit :

. . . . . Approche, puiſſant roi,
Grand monarque de l'Inde, on parle ici de toi.

Il met auſſi quelques ironies dans la bouche d'*Hermione* ; mais, dans ſes autres tragédies, il ne ſe ſert plus de cette figure. Remarquez, en général, que l'ironie ne convient point aux paſſions : elle ne peut aller au cœur,

elle sèche les larmes. Il y a une autre espèce d'ironie qui est un retour sur soi-même, et qui exprime parfaitement l'excès du malheur. C'est ainsi qu'*Oreste* dit dans l'Andromaque : *Oui, je te loue, ô Ciel, de ta persévérance.* C'est ainsi que *Gatimozin* disait au milieu des flammes : *Et moi suis-je sur un lit de roses?* Cette figure est très-noble et très-tragique dans *Oreste*, et dans *Gatimozin* elle est sublime. Observez que toutes les scènes semblables à celle-ci sont toujours froides ; il convient rarement au tragique de parler long-temps du passé. Ce poëme est *natum rebus agendis ;* ce doit être une action.

V. 85. Vous voulez qu'on l'honore, et que, de deux complices,
L'un ait votre couronne, et l'autre des supplices.

Hic pretium sceleris tulit, hic diadema.

V. 133. . . . . Soldats, remettez-la chez elle.

Si *Médée* est une magicienne aussi puissante qu'on le dit, et que *Créon* même le croit, comment ne craint-il pas de l'offenser, et comment même peut-il disposer d'elle ? C'est-là une étrange contradiction que l'antiquité grecque s'est permise. Les illusions de l'antiquité ont été adoptées par nous ; les juges ont osé juger des sorciers ; mais il s'était répandu une opinion aussi ridicule que celle de la magie même, et qui lui servait de correctif ; c'était que les magiciens perdaient tout leur pouvoir dès qu'ils étaient entre les mains de la justice. L'*Arioste* et *le Tasse*, son heureux imitateur, prirent un tour plus heureux ; ils feignirent que les enchantemens pouvaient être détruits par d'autres enchantemens ; cela seul mettait de la vraisemblance dans ces fables qui, par elles-mêmes, n'en ont aucune. *Arioste*, tout fécond qu'il était, avait appris cet art d'*Homère ;* il est vrai que son *Alcine* est prodigieusement supérieure à la *Circé* de l'*Odyssée ;* mais enfin *Homère* est le premier qui paraît avoir imaginé des

préservatifs contre le pouvoir de la magie, et qui par-là mit quelque raison dans des choses qui n'en avaient pas.

SCENE III.

V. 5. Et le sacré respect de ma condition
En a-t-il arraché quelque soumission ?

Il est bien ici question du sacré respect qu'on doit à la condition de ce *Créon*, qui, d'ailleurs, joue dans cette pièce un rôle trop froid.

SCENE IV.

V. 3. Nous n'avons désormais que craindre de sa part.

Nous n'avons que craindre, est un barbarisme. Cette pièce en a beaucoup. Mais, encore une fois, c'est la première de *Corneille*.

V. 25. Je voudrais pour tout autre un peu de raillerie,
Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie.

Ces vers montrent qu'en effet on mêlait alors le comique au tragique. Ce mauvais goût était établi dans presque toute l'Europe, comme on le remarque ailleurs.

SCENE V.

V. 24. La robe de Médée a donné dans mes yeux.

La robe de *Médée*, qui a donné dans les yeux de *Créuse*, et la description de cette robe ne seraient pas souffertes aujourd'hui, et la réponse de *Jason* n'est pas moins petite que la demande.

SCENE VI.

V. 23. Souvent je ne sais quoi qu'on ne peut exprimer,
Nous surprend, nous emporte, et nous force d'aimer.

Voilà le germe de ces vers qu'on applaudit autrefois dans Rodogune :

Il est des nœuds secrets, il est des sympathies,
Dont par le doux rapport les ames assorties, &c.

C'est au lecteur judicieux à décider lequel vaut le mieux de ces deux morceaux. Il décidera peut-être que de telles maximes sont plus convenables à la haute comédie, et que les maximes détachées ne valent pas un sentiment. Cette même idée se retrouve dans la suite du Menteur, et elle y est mieux placée.

SCENE VII.

Aegée seul. Il est inutile de remarquer combien le rôle d'*Aegée* est froid et insipide. Une pièce de théâtre est *une expérience sur le cœur humain.* Quel ressort remuera l'ame des hommes ? ce ne sera pas un vieillard amoureux et méprisé qu'on met en prison, et qu'une sorcière délivre. Tout personnage principal doit inspirer un degré d'intérêt ; c'est une des règles inviolables : elles sont toutes fondées sur la nature. On a déjà averti qu'on ne reprend pas les fautes de détail.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Malheureux inftrument du malheur qui nous preffe,
Que j'ai pitié de toi, déplorable princeffe!

C'EST ici un grand exemple de l'abus des monologues. Une fuivante, qui vient parler toute feule du pouvoir de fa maîtreffe, eft d'un grand ridicule. Cette faute de faire dire ce qui arrivera, par un acteur qui parle feul, et qu'on introduit fans raifon, était très-commune fur les théâtres grecs et latins : ils fuivaient cet ufage parce qu'il eft facile. Mais on devrait dire aux *Menandres*, aux *Ariftophanes*, aux *Plautes* : Surmontez la difficulté; inftruifez-nous du fait fans avoir l'air de nous inftruire : amenez fur le théâtre des perfonnages néceffaires qui aient des raifons de fe parler : qu'ils m'expliquent tout fans jamais s'adreffer à moi : que je les voie agir et dialoguer; finon, vous êtes dans l'enfance de l'art.

SCENE II.

V. 31. Pour montrer, fans les voir, fon courage apaifé,
Je te dirai, Nérine, un moyen fort aifé, &c.

Convenons que ce n'eft pas un trop bon moyen d'apaifer une femme et une mère que de lui arracher fes enfans, et de lui prendre fes habits. Cette invention de comédie produit une cataftrophe horrible; mais ce contrafte même d'une intrigue faible et baffe, avec un dénouement épouvantable, forme une bigarrure qui révolte tous les efprits cultivés.

SCENE III.

V. 1. Ne fuyez pas, Jaſon, de ces funeſtes lieux;
C'eſt à moi d'en partir; recevez mes adieux, *&c.*

Cette ſcène eſt toute de *Sénèque.*

Fugimus, Jaſon; fugimus, hoc non eſt novum,
Mutare ſedes. Cauſa fugiendi nova eſt, &c.
Ad quos remittis, Phaſim et Colchos petam? &c.

Il y a dans ce couplet de très-beaux vers qui annonçaient déjà *Corneille*. C'eſt en ce ſens, et c'eſt dans ces morceaux détachés qu'on peut dire avec *Fontenelle* que *Corneille* s'éleva juſqu'à *Médée.*

V. 85. Oui, je te les reproche, et de plus... quels forfaits? —
La trahiſon, le meurtre, et tous ceux que ja'i faits.

Médée dit dans *Sénèque : Quodcumque feci.*

V. 90. Celui-là fait le crime, à qui le crime ſert.

Tua illa ſunt, cui prodeſt ſcelus is fecit.

V. 141. Je t'aime encore, Jaſon, malgré ta lâcheté,

n'eſt point imité de *Sénèque;* et *Racine*, en cet endroit, s'eſt rencontré avec *Corneille*, quand il fait dire à *Roxane :*

Ecoutez, Bajazet, je ſens que je vous aime, *&c.*

La ſituation et la paſſion amènent ſouvent des ſentimens et des expreſſions qui ſe reſſemblent ſans qu'elles ſoient imitées. Mais quelle différence entre *Roxane* et *Médée!* Le rôle de *Médée* eſt l'eſſai d'un génie vigoureux et ſans art, qui en vain fait déjà quelques efforts contre la barbarie qui enveloppe ſon ſiècle; et le rôle de *Roxane* eſt le chef-d'œuvre de l'eſprit et du goût dans un temps plus heureux; l'un eſt une ſtatue groſſière de l'ancienne Egypte; l'autre eſt une ſtatue de *Phidias.*

V. 150. Que je t'aime, et te baiſe en ces petits portraits, *&c.*

On ſent aſſez que le mot *baiſe* ne ſerait pas ſouffert aujourd'hui ; mais il y a une réflexion plus importante à faire : *Médée* conçoit la vengeance la plus horrible, et qui retombe ſur elle-même. Pour y parvenir, elle a recours à la plus indigne fourberie : elle devient alors exécrable aux ſpectateurs ; elle attirerait la pitié, ſi elle égorgeait ſes enfans dans un moment de déſeſpoir et de démence. C'eſt une loi du théâtre qui ne ſouffre guère d'exception ; ne commettez jamais de grands crimes que quand de grandes paſſions en diminueront l'atrocité, et vous attireront même quelque compaſſion des ſpectateurs. *Cléopâtre*, à la vérité, dans la tragédie de Rodogune, ne s'attire nulle compaſſion. Mais ſongez que ſi elle n'était pas poſſédée de la paſſion forcenée de régner, on ne la pourrait pas ſouffrir, et que ſi elle n'était pas punie, la pièce ne pourrait être jouée.

SCENE IV.

V. 1. . . . . Il eſt en ta puiſſance
D'oublier mon amour, mais non pas ma vengeance.
Je la ſaurai graver en tes eſprits glacés
Par des coups trop profonds pour en être effacés.

Cette idée déteſtable de tuer ſes propres enfans pour ſe venger de leur père, idée un peu ſoudaine, et qui ne laiſſe voir que l'atrocité d'une vengeance révoltante, ſans qu'elle ſoit ici combattue par les moindres remords, eſt encore priſe de *Sénèque*, dont *Corneille* a imité les beautés et les défauts.

ACTE QUATRIEME.

SCENE II.

Vers 1. Le charme eſt achevé, tu peux entrer, Nérine.

DANS la tragédie de Macbeth, qu'on regarde comme un chef-d'œuvre de *Shakeſpeare*, trois ſorcières ſont leurs enchantemens ſur le théâtre : elles arrivent au milieu des éclairs et du tonnerre avec un grand chaudron, dans lequel elles font bouillir des herbes. *Le chat a miaulé trois fois*, diſent-elles, *il eſt temps*, *il eſt temps ;* elles jettent un crapaud dans le chaudron, et apoſtrophent le crapaud, en criant en refrain : *Double*, *double*, *chaudron*, *trouble*, *que le feu brûle*, *que l'eau bouille*, *double*, *double.* Cela vaut bien les ſerpens qui ſont venus d'Afrique en un moment, et ces herbes que *Médée* a cueillies le pied nu, en feſant pâlir la lune, et ce plumage noir d'une harpie. Ces puérilités ne feraient pas admiſes aujourd'hui.

C'eſt à l'opéra, c'eſt à ce ſpectacle conſacré aux fables que ces enchantemens conviennent, et c'eſt là qu'ils ont été le mieux traités. Voyez dans *Quinault*, ſupérieur en ce genre :

> Eſprits malheureux et jaloux,
> Qui ne pouvez ſouffrir la vertu qu'avec peine,
> Vous, dont la fureur inhumaine,
> Dans les maux qu'elle fait trouve un plaiſir ſi doux,
> Démons, préparez-vous à ſeconder ma haine ;
> Démons, préparez-vous à ſervir mon courroux.

Voyez en un autre endroit ce morceau encore plus fort que chante *Médée :*

> Sortez, ombres, ſortez de la nuit éternelle.
> Voyez le jour pour le troubler :

Que l'affreux déſeſpoir, que la rage cruelle,
　　Prennent ſoin de vous raſſembler :
　　Avancez, malheureux coupables,
　　Soyez aujourd'hui déchaînés ;
Goûtez l'unique bien des cœurs infortunés,
　　Ne ſoyez pas ſeuls miſérables.
Ma rivale m'expoſe à des maux effroyables,
Qu'elle ait part aux tourmens qui vous ſont deſtinés.
　　Non, les enfers impitoyables
Ne pourront inventer des horreurs comparables
　　Aux tourmens qu'elle m'a donnés.
Goûtons l'unique bien des cœurs infortunés,
　　Ne ſoyons pas ſeuls miſérables.

Ce ſeul couplet vaut mieux, peut-être, que toute la Médée de *Sénèque*, de *Corneille* et de *Longepierre*, parce qu'il eſt fort et naturel, harmonieux et ſublime. Obſervons que c'eſt-là ce *Quinault* que *Boileau* affectait de mépriſer, et apprenons à être juſtes.

V. 80. Avant que ſur Créuſe ils agiraient ſur moi.

Cette ſuivante, qui craint la brûlure, et qui refuſe de porter la robe, eſt très-comique et fournirait de bonnes plaiſanteries. Il était fort aiſé d'envoyer la robe par un domeſtique qui ne fût pas inſtruit du poiſon qu'elle renfermait.

SCENE III.

V. 1. Nous devons bien chérir cette valeur parfaite, *&c.*

On voit combien *Pollux* eſt inutile à la pièce ; *Corneille* l'appelle un perſonnage protatique.

SCENE IV.

V. 20. J'eus toujours pour fuſpects les dons des ennemis.

Ce vers eſt la traduction de ce beau vers de *Virgile :*

. . . . *Timeo Danaos, et dona ferentes.*

Et *Virgile* lui-même a pris ce vers d'*Homère* mot à mot. Quand on imite de tels vers qui ſont devenus proverbes, il faut tâcher que nos imitations deviennent auſſi proverbes dans notre langue. On n'y peut réuſſir que par des mots harmonieux aiſés à retenir. *Pour ſuſpects les dons*, eſt trop rude ; on doit éviter les conſonnes qui ſe heurtent. C'eſt le mélange heureux des voyelles et des conſonnes qui fait le charme de la verſification.

SCENE V.

(*Aegée en priſon.*)

V. 1. Demeure affreuſe des coupables, *&c.*

Rotrou avait mis les ſtances à la mode. *Corneille* qui les employa, les condamne lui-même dans ſes réflexions ſur la tragédie. Elles ont quelque rapport à ces odes que chantaient les chœurs entre les ſcènes ſur le théâtre grec. Les Romains les imitèrent : il me ſemble que c'était l'enfance de l'art. Il était bien plus aiſé d'inſérer ces inutiles déclamations entre neuf ou dix ſcènes qui compoſaient une tragédie, que de trouver dans ſon ſujet même de quoi animer toujours le théâtre, et de ſoutenir une longue intrigue toujours intéreſſante. Lorſque notre théâtre commença à ſortir de la barbarie, et de l'aſſerviſſement aux uſages anciens, pire encore que la barbarie, on ſubſtitua à ces odes des chœurs qu'on voit dans *Garnier*, dans *Jodèle* et dans *Baïf*, des ſtances que les

perſonnages récitaient. Cette mode a duré cent années; le dernier exemple que nous ayons des ſtances eſt dans la Thébaïde. *Racine* ſe corrigea bientôt de ce défaut; il ſentit que cette meſure, différente de la meſure employée dans la pièce, n'était pas naturelle; que les perſonnages ne devaient pas changer le langage convenu; qu'ils devenaient poëtes mal à propos.

V. 37. Amour, contre Jaſon tourne ton trait fatal,
Au pouvoir de tes dards je remets ma vengeance;
Atterre ſon orgueil, et montre ta puiſſance
A perdre également l'un et l'autre rival.

Quand même ces ſtances ennuyeuſes et mal écrites auraient été auſſi bonnes que la meilleure ode d'*Horace*, elles ne feraient aucun effet; parce qu'elles ſont dans la bouche d'un vieillard ridicule, amoureux comme un vieillard de comédie. Ce n'eſt pas aſſez au théâtre qu'une ſcène ſoit belle par elle-même; il faut qu'elle ſoit belle dans la place où elle eſt.

SCENE VI.

V. 75. Un fantôme pareil et de taille et de face,
Tandis que vous fuirez, remplira votre place.

On voit aſſez que ce fantôme pareil et de taille et de face, et cet anneau enchanté, et ces coups de baguette, ne ſont point admiſſibles dans la tragédie.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Ah, déplorable prince ! ah, fortune cruelle !
Que je porte à Jafon une trifte nouvelle !

Ce *Theudas* qu'on ne connaît point, qu'on n'attend point, et qui ne vient là que pour être pétrifié d'un coup de baguette, ressemble trop à la farce d'Arlequin, magicien.

SCENE II.

V. 11. Quoi ! vous continuez, canailles infidelles ! *&c.*

Voilà la feule fois où l'on a vu le mot de *canailles* dans une tragédie. *Fontenelle* dit que *Corneille* s'éleva jufqu'à *Médée*; il pouvait dire que, dans tous ces endroits, il s'abaiffa jufqu'à *Médée.*

Mais il y a bien pis ; c'eft que toutes ces lamentations de *Créon* et de *Créuse* ne touchent point. Comment fe peut-il faire que le fpectacle d'un père et d'une fille, mourans d'une mort affreufe, foit fi froid ? c'eft que ce fpectacle eft une partie de la cataftrophe : il fallait donc qu'elle fût courte.

SCENE III.

V. 1. Lâche, ton défefpoir encore en délibère.

Chofe étrange. *Médée* trouve ici le fecret d'être froide en égorgeant fes enfans ! C'eft qu'après la mort de *Créon* et de *Créuse* ce parricide n'eft qu'un furcroît de vengeance, une feconde cataftrophe, une barbarie inutile.

V. 2. Lève les yeux, perfide, et reconnais ce bras
Qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats.

On ne relèvera pas ici l'expreſſion très-vicieuſe, *de ces petits ingrats*, parce qu'on n'en relève aucune. Le plus capital de tous les défauts dans la tragédie, eſt de faire commettre de ces crimes qui révoltent la nature, ſans donner au criminel des remords auſſi grands que ſon attentat, ſans agiter ſon ame par des combats touchans et terribles, comme on l'a déjà inſinué. *Médée*, après avoir tué ſes deux enfans, au lieu de ſe venger de ſon mari, qui ſeul eſt coupable, s'en va en le raillant.

V. 13. Va, bienheureux amant, cajoler ta maîtreſſe.

Lorſqu'à ces crimes commis de ſang froid on joint une telle raillerie, c'eſt le comble de l'atrocité dégoûtante. Il fallait, par un coup de l'art, intéreſſer pour *Médée*, s'il était poſſible : c'eût été l'effort du génie. *Le Taſſe* intéreſſe pour *Armide*, qui eſt magicienne comme *Médée*, et qui, comme elle, eſt abandonnée de ſon amant. Et lorſque *Quinault* fait paraître *Médée*, il lui fait dire ces beaux vers :

Le deſtin de Médée eſt d'être criminelle,
Mais ſon cœur était fait pour aimer la vertu.

Au reſte, il ne ſera pas inutile de dire ici aux lecteurs, qui ne ſavent pas le latin, ou qui n'en liſent guère, que c'eſt dans la Médée de *Sénèque* qu'on trouve cette fameuſe prophétie, qu'un jour l'Amérique ſera découverte, *venient annis ſecula ſeris*. Il y en a une dans *le Dante* encore plus circonſtanciée et plus clairement exprimée ; c'eſt touchant la découverte des étoiles du pôle antarctique. Il ſuffirait de ces deux exemples pour prouver que les poëtes méritent en effet le nom de prophète, *vates*. Jamais, en effet, il n'y eut de prédiction mieux

accomplie. Si *Sénèque* avait, en effet, eu l'Amérique en vue, tout l'art qu'on attribue à *Médée* n'aurait pas approché du ſien.

SCENE DERNIERE.

V. 1. O dieux ! ce char volant, diſparu dans la nue,
Le dérobe à ſa peine auſſi-bien qu'à ma vue, &c.

Voilà encore un monologue plus froid que tout le reſte ; rien n'eſt plus inſipide que de longues horreurs.

REMARQUES

Sur l'examen de Médée, par Corneille.

PAGE 94. *Cette tragédie a été traitée en grec par Euripide, et en latin par Sénèque*, &c. Les amateurs du théâtre, qui liront cet examen et les ſuivans, s'apercevront aſſez que *Corneille* raiſonnait plus qu'il ne ſentait ; au lieu que *Racine* ſentait plus qu'il ne raiſonnait : et au théâtre il faut ſentir.

Corneille, dans ſes réflexions ſur Médée, ne touche aucun des points eſſentiels, qui ſont les perſonnages inutiles, les longueurs, les froides déclamations, le mauvais ſtyle et le comique mêlé à l'horreur.

PREFACE

DU COMMENTATEUR

SUR LE CID.

LORSQUE *Corneille* donna le Cid, les Eſpagnols avaient ſur tous les théâtres de l'Europe la même influence que dans les affaires publiques; leur goût dominait ainſi que leur politique; et même en Italie, leurs comédies ou leurs tragi-comédies obtenaient la préférence chez une nation qui avait l'*Aminte* et le *Paſtor fido*, et qui, étant la première qui eût cultivé les arts, ſemblait plutôt faite pour donner des lois à la littérature que pour en recevoir.

Il eſt vrai que dans preſque toutes ces tragédies eſpagnoles, il y avait toujours quelques ſcènes de bouffonneries. Cet uſage infecta l'Angleterre. Il n'y a guère de tragédies de *Shakeſpeare* où l'on ne trouve des plaiſanteries d'hommes groſſiers à côté du ſublime des héros. A quoi attribuer une mode ſi extravagante et ſi honteuſe pour l'eſprit humain, qu'à la coutume des princes mêmes, qui entretenaient toujours des bouffons auprès d'eux? coutume digne de barbares qui ſentaient le beſoin des plaiſirs de l'eſprit, et qui étaient incapables d'en avoir; coutume même qui a duré juſqu'à nos temps, lorſqu'on en reconnaiſſait la turpitude. Jamais ce vice n'avilit la ſcène françaiſe; il ſe gliſſa ſeulement dans nos premiers opéra, qui, n'étant pas des ouvrages réguliers, ſemblaient permettre

cette indécence ; mais bientôt l'élégant *Quinault* purgea l'opéra de cette baſſeſſe.

Quoi qu'il en ſoit, on ſe piquait alors de ſavoir l'eſpagnol, comme on ſe fait honneur aujourd'hui de parler français. C'était la langue des cours de Vienne, de Bavière, de Bruxelles, de Naples et de Milan : la ligue l'avait introduite en France ; et le mariage de *Louis XIII*, avec la fille de *Philippe III*, avait tellement mis l'eſpagnol à la mode, qu'il était alors preſque honteux aux gens de lettres de l'ignorer. La plupart de nos comédies étaient imitées du théâtre de Madrid.

Un ſecrétaire de la reine *Marie de Médicis*, nommé *Chalons*, retiré à Rouen dans ſa vieilleſſe, conſeilla à *Corneille* d'apprendre l'eſpagnol, et lui propoſa d'abord le ſujet du Cid. L'Eſpagne avait deux tragédies du Cid ; l'une de *Diamante*, intitulée *el honrador de ſu padre*, qui était la plus ancienne ; l'autre *el Cid* de *Guilain de Caſtro*, qui était la plus en vogue : on voyait dans toutes les deux une infante amoureuſe du *Cid*, et un bouffon, appelé le valet gracieux, perſonnages également ridicules ; mais tous les ſentimens généreux et tendres dont *Corneille* a fait un ſi bel uſage, ſont dans ces deux originaux.

Je n'avais pu encore déterrer le Cid de *Diamante*, quand je donnai la première édition des commentaires de *Corneille* ; je marquerai dans celle-ci les principaux endroits qu'il traduiſit de cet auteur eſpagnol.

C'eſt une choſe, à mon avis, très-remarquable que, depuis la renaiſſance des lettres en Europe, depuis que le théâtre était cultivé, on n'eût encore rien produit de véritablement intéreſſant ſur la ſcène

françaife, et qui fît verfer des larmes, fi on en excepte quelques fcènes attendriffantes du *Paftor fido* et du Cid efpagnol. Les pièces italiennes du feizième fiècle étaient de belles déclamations imitées du grec; mais les déclamations ne touchent point le cœur. Les pièces efpagnoles étaient des tiffus d'aventures incroyables; les Anglais avaient encore pris ce goût. On n'avait point fu encore parler au cœur chez aucune nation. Cinq ou fix endroits très-touchans, mais noyés dans la foule des irrégularités de *Guilain de Caftro*, furent fentis par *Corneille*, comme on découvre un fentier couvert de ronces et d'épines.

Il fut faire du Cid efpagnol une pièce moins irrégulière et non moins touchante. Le fujet du Cid eft le mariage de *Rodrigue* avec *Chimène*. Ce mariage eft un point d'hiftoire prefque auffi célèbre en Efpagne que celui d'*Andromaque* avec *Pyrrhus* chez les Grecs; et c'était en cela même que confiftait une grande partie de l'intérêt de la pièce. L'authenticité de l'hiftoire rendait tolérable aux fpectateurs un dénouement qu'il n'aurait pas été peut-être permis de feindre; et l'amour de *Chimène*, qui eût été odieux s'il n'avait commencé qu'après la mort de fon père, devenait auffi touchant qu'excufable, puifqu'elle aimait déjà *Rodrigue* avant cette mort, et par l'ordre de fon père même.

On ne connaiffait point encore, avant le Cid de *Corneille*, ce combat des paffions qui déchire le cœur, et devant lequel toutes les autres beautés de l'art ne font que des beautés inanimées. On fait quel fuccès eut le Cid, et quel enthoufiafme il produifit dans la nation. On fait auffi les contradictions et les dégoûts qu'effuya *Corneille*.

Il était, comme on fait, un des cinq auteurs qui travaillaient aux pièces du cardinal de *Richelieu*. Ces cinq auteurs étaient *Rotrou*, *l'Etoile*, *Colletet*, *Boifrobert* et *Corneille*, admis le dernier dans cette fociété. Il n'avait trouvé d'amitié et d'eftime que dans *Rotrou*, qui fentait fon mérite ; les autres n'en avaient pas affez pour lui rendre juftice. *Scudéri* écrivait contre lui avec le fiel de la jaloufie humiliée, et avec le ton de la fupériorité. Un *Claveret*, qui avait fait une comédie, intitulée *la Place royale*, fur le même fujet que *Corneille*, fe répandit en invectives groffières. *Mairet* lui-même s'avilit jufqu'à écrire contre *Corneille*, avec la même amertume. Mais ce qui l'affligea, et ce qui pouvait priver la France des chefs-d'œuvre dont il l'enrichit depuis, ce fut de voir le cardinal, fon protecteur, fe mettre avec chaleur à la tête de tous fes ennemis.

Le cardinal, à la fin de 1635, un an avant les repréfentations du Cid, avait donné dans le palais cardinal, aujourd'hui le palais royal, la *comédie des Tuileries*, dont il avait arrangé lui-même toutes les fcènes. *Corneille*, plus docile à fon génie que fouple aux volontés d'un premier miniftre, crut devoir changer quelque chofe dans le troifième acte qui lui fut confié. Cette liberté eftimable fut envenimée par deux de fes confrères, et déplut beaucoup au cardinal, qui lui dit qu'*il fallait avoir un efprit de fuite*. Il entendait par efprit de fuite la foumiffion qui fuit aveuglément les ordres d'un fupérieur. Cette anecdote était fort connue chez les derniers princes de la maifon de *Vendôme*, petits-fils de *Céfar de Vendôme*, qui avait affifté à la repréfentation de cette pièce du cardinal.

Le premier miniſtre vit donc les défauts du Cid avec les yeux d'un homme mécontent de l'auteur, et ſes yeux ſe fermèrent trop ſur les beautés. Il était ſi entier dans ſon ſentiment, que quand on lui apporta les premières eſquiſſes du travail de l'académie ſur le Cid, et quand il vit que l'académie, avec un ménagement auſſi poli qu'encourageant pour les arts et pour le grand *Corneille*, comparait les conteſtations préſentes à celles que la *Jéruſalem* et le *Paſtor fido* avaient fait naître; il mit en marge, de ſa main:
„ L'applaudiſſement et le blâme du Cid n'eſt qu'entre
„ les doctes et les ignorans, au lieu que les conteſta-
„ tions ſur les deux autres pièces ont été entre les
„ gens d'eſprit. „

Qu'il me ſoit permis de haſarder une réflexion. Je crois que le cardinal de *Richelieu* avait raiſon, en ne conſidérant que les irrégularités de la pièce, l'inutilité et l'inconvenance du rôle de l'infante, le rôle faible du roi, le rôle encore plus faible de *Don Sanche* et quelques autres défauts. Son grand ſens lui feſait voir clairement toutes ces fautes; et c'eſt en quoi il me paraît plus qu'excuſable.

Je ne ſais s'il était poſſible qu'un homme occupé des intérêts de l'Europe, des factions de la France, et des intrigues plus épineuſes de la cour, un cœur ulcéré par les ingratitudes et endurci par les vengeances, ſentît le charme des ſcènes de *Rodrigue* et de *Chimène*. Il voyait que *Rodrigue* avait très-grand tort d'aller chez ſa maîtreſſe, après avoir tué ſon père; et quand on eſt trop fortement choqué de voir enſemble deux perſonnes qu'on croit ne devoir pas ſe chercher, on peut n'être pas ému de ce qu'elles diſent.

Je ſuis donc perſuadé que le cardinal de *Richelieu* était de bonne foi. Remarquons encore que cette ame altière, qui voulait abſolument que l'académie condamnât le Cid, continua ſa faveur à l'auteur, et que même *Corneille* eut le malheureux avantage de travailler, deux ans après, à l'Aveugle de Smyrne, tragi-comédie des cinq auteurs, dont le canevas était encore du premier miniſtre.

Il y a une ſcène de baiſers dans cette pièce, et l'auteur du canevas avait reproché à *Chimène* un amour toujours combattu par ſon devoir. Il eſt à croire que le cardinal de *Richelieu* n'avait pas ordonné cette ſcène, et qu'il fut plus indulgent envers *Colletet*, qui la fit, qu'il ne l'avait été envers *Corneille*.

Quant au jugement que l'académie fut obligée de prononcer entre *Corneille* et *Scudéri*, et qu'elle intitula modeſtement, *Sentimens de l'académie ſur le Cid*, j'oſe dire que jamais on ne s'eſt conduit avec plus de nobleſſe, de politeſſe et de prudence, et que jamais on n'a jugé avec plus de goût. Rien n'était plus noble que de rendre juſtice aux beautés du Cid, malgré la volonté décidée du maître du royaume.

La politeſſe avec laquelle elle reprend les défauts, eſt égale à celle du ſtyle; et il y eut une très-grande prudence à ſe conduire de façon que ni le cardinal de *Richelieu*, ni *Corneille*, ni même *Scudéri*, n'eurent au fond ſujet de ſe plaindre.

Je prendrai la liberté de faire quelques notes ſur le jugement de l'académie comme ſur la pièce; mais je crois devoir les prévenir ici par une ſeule; c'eſt ſur ces paroles de l'académie, *encore que le ſujet du Cid ne ſoit pas bon.* Je crois que l'académie entendait que le

mariage, ou du moins la promeſſe de mariage entre le meurtrier et la fille du mort, n'eſt pas un bon ſujet pour une pièce morale, que nos bienſéances en ſont bleſſées. Cet aveu de ce corps éclairé ſatisfeſait à la fois la raiſon et le cardinal de *Richelieu*, qui croyait le ſujet défectueux. Mais l'académie n'a pas prétendu que le ſujet ne fût pas très-intéreſſant et très-tragique; et quand on ſonge que ce mariage eſt un point d'hiſtoire célèbre, on ne peut que louer *Corneille* d'avoir réduit ce mariage à une ſimple promeſſe d'épouſer *Chimène;* c'eſt en quoi il me ſemble que *Corneille* a obſervé les bienſéances, beaucoup plus que ne le penſaient ceux qui n'étaient pas inſtruits de l'hiſtoire.

La conduite de l'académie compoſée de gens de lettres, eſt d'autant plus remarquable, que le déchaînement de preſque tous les auteurs était plus violent; c'eſt une choſe curieuſe de voir comme il eſt traité dans la lettre ſous le nom d'*Ariſte.*

» Pauvre eſprit qui, voulant paraître admirable
» à chacun, ſe rend ridicule à tout le monde, et
» qui, le plus ingrat des hommes, n'a jamais reconnu
» les obligations qu'il a à *Sénèque* et à *Guilain de*
» *Caſtro*, à l'un deſquels il eſt redevable de ſon Cid,
» et à l'autre de ſa Médée. Il reſte maintenant à
» parler de ſes autres pièces, qui peuvent paſſer pour
» farces, et dont les titres ſeuls feſaient rire autrefois
» les plus ſages et les plus ſérieux; il a fait voir une
» Mélite, la Galerie du palais et la Place royale; ce
» qui nous feſait eſpérer que *Mondory* annoncerait
» bientôt le Cimetière de Saint-Jean, la Samaritaine

„ et la Place aux veaux (*a*). L'humeur vile de cet „ auteur, et la baffeffe de fon ame, &c. „

On voit, par cet échantillon de plus de cent brochures faites contre *Corneille*, qu'il y avait, comme aujourd'hui, un certain nombre d'hommes que le mérite d'autrui rend fi furieux, qu'ils ne connaiffent plus ni raifon ni bienféance. C'eft une efpèce de rage qui attaque les petits auteurs, et fur-tout ceux qui n'ont point eu d'éducation. Dans une pièce de vers contre lui, on fit parler ainfi *Guilain de Caftro* :

Donc fier de mon plumage, en corneille d'Horace,
Ne prétends plus voler plus haut que le Parnaffe.
Ingrat, rends-moi mon Cid jufques au dernier mot;
Après tu connaîtras, corneille déplumée,
Que l'efprit le plus vain eft fouvent le plus fot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

Mairet, l'auteur de la Sophonisbe, qui avait au moins la gloire d'avoir fait la première pièce régulière que nous euffions en France, fembla perdre cette gloire en écrivant contre *Corneille* des perfonnalités odieufes. Il faut avouer que *Corneille* répondit très-aigrement à tous fes ennemis. La querelle même alla fi loin entre lui et *Mairet*, que le cardinal de *Richelieu* interpofa entre eux fon autorité. Voici ce qu'il fit écrire à *Mairet* par l'abbé de *Boifrobert* :

(*a*) Il eft vrai que ces comédies de *Corneille* font fort mauvaifes; mais il n'eft pas moins vrai qu'elles valaient mieux que toutes celles qu'on avait faites jufqu'alors en France.

A Charonne,

A Charonne, 5 octobre 1637.

„ Vous lirez le reſte de ma lettre comme un ordre „ que je vous envoie par le commandement de ſon „ éminence. Je ne vous célerai pas qu'elle s'eſt fait „ lire, avec un plaiſir extrême, tout ce qui s'eſt fait „ ſur le ſujet du Cid; et particulièrement une lettre „ qu'elle a vue de vous, lui a plu juſqu'à tel point „ qu'elle lui a fait naître l'envie de voir tout le reſte. „ Tant qu'elle n'a connu dans les écrits des uns et „ des autres que des conteſtations d'eſprit agréables „ et des railleries innocentes, je vous avoue qu'elle „ a pris bonne part au divertiſſement; mais, quand „ elle a reconnu que dans ces conteſtations naiſſaient „ enfin des injures, des outrages et des menaces, „ elle a pris auſſitôt la réſolution d'en arrêter le „ cours. Pour cet effet, quoiqu'elle n'ait point vu „ le libelle que vous attribuez à M. *Corneille*, pré- „ ſuppoſant par votre réponſe que je lui lus hier au „ ſoir qu'il devait être l'agreſſeur, elle m'a commandé „ de lui remontrer le tort qu'il ſe ſeſait, et de lui „ défendre de ſa part de ne plus faire de réponſe, „ s'il ne voulait lui déplaire; mais d'ailleurs, crai- „ gnant que des tacites menaces que vous lui faites, „ vous, ou quelqu'un de vos amis, n'en viennent „ aux effets, qui tireraient des ſuites ruineuſes à l'un „ et à l'autre, elle m'a commandé de vous écrire „ que, ſi vous voulez avoir la continuation de ſes „ bonnes grâces, vous mettiez toutes vos injures „ ſous le pied, et ne vous ſouveniez plus que de „ votre ancienne amitié, que j'ai charge de renouveler

» ſur la table de ma chambre, à Paris, quand vous » ſerez tous raſſemblés. Juſqu'ici j'ai parlé par la » bouche de ſon éminence ; mais, pour vous dire » ingénument ce que je penſe de toutes vos procé- » dures, j'eſtime que vous avez ſuffiſamment puni » le pauvre M. *Corneille* de ſes vanités, et que ſes » faibles défenſes ne demandaient pas des armes ſi » fortes et ſi pénétrantes que les vôtres : vous verrez » un de ces jours ſon Cid aſſez mal mené par les » ſentimens de l'académie. »

L'académie trompa les eſpérances de *Boiſrobert.* On voit évidemment, par cette lettre, que le cardinal de *Richelieu* voulait humilier *Corneille*, mais qu'en qualité de premier miniſtre, il ne voulait pas qu'une diſpute littéraire dégénérât en querelle perſonnelle.

Pour laver la France du reproche que les étrangers pourraient lui faire, que le Cid n'attira à ſon auteur que des injures et des dégoûts, je joindrai ici une partie de la lettre que le célèbre *Balzac* écrivait à *Scudéri*, en réponſe à la critique du Cid, que *Scudéri* lui avait envoyée.

— » Conſidérez néanmoins, Monſieur, que toute » la France entre en cauſe avec lui, et que peut-être » il n'y a pas un des juges, dont vous êtes convenus » enſemble, qui n'ait loué ce que vous déſirez qu'il » condamne ; de ſorte que, quand vos argumens » ſeraient invincibles, et que votre adverſaire y » acquieſcerait, il aurait toujours de quoi ſe conſoler » glorieuſement de la perte de ſon procès, et vous » dire que c'eſt quelque choſe de plus d'avoir ſatisfait

» tout un royaume que d'avoir fait une pièce régu-
» lière. Il n'y a point d'architecte d'Italie qui ne
» trouve des défauts à la ſtructure de Fontainebleau,
» et qui ne l'appelle un monſtre de pierre : ce monſtre,
» néanmoins, eſt la belle demeure des rois, et la
» cour y loge commodément. Il y a des beautés
» parfaites, qui ſont effacées par d'autres beautés
» qui ont plus d'agrément et moins de perfection ;
» et, parce que l'acquis n'eſt pas ſi noble que le
» naturel, ni le travail des hommes que les dons du
» ciel, on vous pourrait encore dire que ſavoir l'art
» de plaire ne vaut pas tant que ſavoir plaire ſans
» art. *Ariſtote* blâme la Fleur d'Agathon, quoiqu'il die
» qu'elle fût agréable ; et l'Oedipe peut-être n'agréait
» pas, quoique *Ariſtote* l'approuve. Or, s'il eſt vrai que
» la ſatisfaction des ſpectateurs ſoit la fin que ſe
» propoſent les ſpectacles, et que les maîtres mêmes
» du métier aient quelquefois appelé de Céſar au
» peuple, le Cid du poëte français ayant plu auſſi
» bien que la Fleur du poëte grec, ne ſerait-il point
» vrai qu'il a obtenu la fin de la repréſentation, et
» qu'il eſt arrivé à ſon but, encore que ce ne ſoit pas
» par le chemin d'*Ariſtote*, ni par les adreſſes de ſa
» poëtique ? Mais vous dites, Monſieur, qu'il a ébloui
» les yeux du monde, et vous l'accuſez de charme et
» d'enchantement ; je connais beaucoup de gens qui
» feraient vanité d'une telle accuſation ; et vous me
» confeſſerez vous-même que, ſi la magie était une
» choſe permiſe, ce ſerait une choſe excellente. Ce
» ſerait, à vrai dire, une belle choſe de pouvoir
» faire des prodiges innocemment, de faire voir le

» ſoleil quand il eſt nuit, d'apprêter des feſtins ſans » viandes ni officiers, de changer en piſtoles les » feuilles de chêne et le verre en diamans. C'eſt ce » que vous reprochez à l'auteur du Cid, qui, vous » avouant qu'il a violé les règles de l'art, vous oblige » de lui avouer qu'il a un ſecret, qu'il a mieux réuſſi » que l'art même; et ne vous niant pas qu'il a trompé » toute la cour et tout le peuple, ne vous laiſſe » conclure de-là, ſinon qu'il eſt plus fin que toute » la cour et tout le peuple, et que la tromperie, » qui s'étend à un ſi grand nombre de perſonnes, » eſt moins une fraude qu'une conquête. Cela étant, » Monſieur, je ne doute point que meſſieurs de » l'académie ne ſe trouvent bien empêchés dans » le jugement de votre procès; et que, d'un côté, » vos raiſons ne les ébranlent, et de l'autre l'appro- » bation publique ne les retienne. Je ſerais en la » même peine ſi j'étais en la même délibération, et » ſi, de bonne fortune, je ne venais de trouver votre » arrêt dans les regiſtres de l'antiquité. Il a été » prononcé, il y a plus de quinze cents ans, par un » philoſophe de la famille ſtoïque, mais un philo- » ſophe dont la dureté n'était pas impénétrable à la » joie, de qui il nous reſte des jeux et des tragédies, » qui vivait ſous le règne d'un empereur poëte et » comédien, au ſiècle des vers et de la muſique. » Voici les termes de cet authentique arrêt, et je » vous les laiſſe interpréter à vos dames, pour leſ- » quelles vous avez bien entrepris une plus longue » et plus difficile traduction : *Illud multum eſt primo* » *aſpectu oculos occupaſſe, etiamſi contemplatio diligens*

» *inventura eſt quod arguat. Si me interrogas, major ille*
» *eſt qui judicium abſtulit quàm qui meruit.* Votre adver-
» ſaire y trouve ſon compte par ce favorable mot de
» *major eſt;* et vous avez auſſi ce que vous pouvez
» déſirer, ne déſirant rien, à mon avis, que de
» prouver que *judicium abſtulit.* Ainſi vous l'emportez
» dans le cabinet, et il a gagné au théâtre. Si le Cid
» eſt coupable, c'eſt d'un crime qui a eu récompenſe;
» s'il eſt puni, ce ſera après avoir triomphé; s'il
» faut que *Platon* le banniſſe de ſa république, il
» faut qu'il le couronne de fleurs en le banniſſant,
» et ne le traite point plus mal qu'il a traité autrefois
» *Homère.* Si *Ariſtote* trouve quelque choſe à déſirer
» en ſa conduite, il doit le laiſſer jouir de ſa bonne
» fortune, et ne pas condamner un deſſein que le
» ſuccès a juſtifié. Vous êtes trop bon pour en vou-
» loir davantage : vous ſavez qu'on apporte ſouvent
» du tempérament aux lois, et que l'équité conſerve
» ce que la juſtice pourrait ruiner. N'inſiſtez point
» ſur cette exacte et rigoureuſe juſtice. Ne vous
» attachez point avec tant de ſcrupule à la ſouveraine
» raiſon ; qui voudrait la contenter et ſatisfaire à ſa
» régularité, ſerait obligé de lui bâtir un plus beau
» monde que celui-ci ; il faudrait lui faire une nou-
» velle nature des choſes, et lui aller chercher des
» idées au-deſſus du ciel. Je parle, Monſieur, pour
» mon intérêt ; ſi vous la croyez, vous ne trouverez
» rien qui mérite d'être aimé ; et par conſéquent,
» je ſuis en haſard de perdre vos bonnes grâces,
» bien qu'elles me ſoient extrêmement chères, et que
» je ſuis paſſionnément, Monſieur, votre, &c. »

C'eſt ainſi que *Balzac*, retiré du monde, et plus impartial qu'un autre, écrivait à *Scudéri*, ſon ami, et oſait lui dire la vérité. *Balzac*, tout ampoulé qu'il était dans ſes lettres, avait beaucoup d'érudition et de goût, connaiſſait l'éloquence des vers, et avait introduit en France celle de la proſe. Il rendit juſtice aux beautés du Cid; et ce témoignage fait honneur à *Balzac* et à *Corneille*.

DEDICACE

DE LA TRAGEDIE DU CID,

A madame la ducheſſe d'Aiguillon, &c.

Marie-Magdelène de Vignerot, fille de la ſœur du cardinal et de *René de Vignerot*, ſeigneur de Pont-Courley. Elle épouſa le marquis du *Roure de Combalet*, et fut dame d'atours de la reine ; elle fut ducheſſe d'Aiguillon de ſon chef ſur la fin de 1637.

Cette épître dédicatoire lui fut adreſſée au commencement de 1637 ; elle y eſt nommée madame de *Combalet ;* et, dans l'édition de 1638, on voit le nom de madame la ducheſſe d'*Aiguillon.*

Votre généroſité ne dédaigne pas d'employer, en faveur des ouvrages qui vous agréent, ce grand crédit, &c.

La ducheſſe d'*Aiguillon* avait un très-grand crédit en effet ſur ſon oncle le cardinal, et ſans elle *Corneille* aurait été entièrement diſgracié : il le fait aſſez entendre par ces paroles. Ses ennemis acharnés l'avaient peint comme un eſprit altier qui bravait le premier miniſtre, et qui confondait, dans un mépris général, leurs ouvrages et le goût de celui qui les protégeait. La ducheſſe d'*Aiguillon* rendit, dans cette affaire, un auſſi grand ſervice à ſon oncle qu'à *Corneille :* elle lui ſauva, dans la poſtérité, la honte de paſſer pour l'approbateur de *Colletet* et l'ennemi du Cid et de Cinna.

(*b*) Au contraire, pour tous dedans l'indifférence,
Elle n'ôte à pas un ni donne l'espérance;
Et sans les voir d'un œil trop sévère, ou trop doux,
C'est de votre seul choix qu'elle attend un époux.

LE COMTE.

Elle est dans le devoir; tous deux sont dignes d'elle,
Tous deux formés d'un sang noble, vaillant, fidelle,
Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.
Don Rodrigue, sur-tout, n'a trait en son visage
Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image,
Et sort d'une maison si féconde en guerriers,
Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers:
La valeur de son père en son temps sans pareille,
(*c*) Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille;
(*d*) Ses rides sur son front ont gravé ses exploits,
Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois.
Je me promets du fils ce que j'ai vu du père;
Et ma fille, en un mot, peut l'aimer et me plaire.

(*b*) *Au contraire, pour tous* dedans *l'indifférence.*

Dedans, n'est ni censuré par *Scudéri*, ni remarqué par l'académie; la langue n'était pas alors entièrement épurée. On n'avait pas songé que *dedans* est un adverbe : *Il est dans la chambre, il est hors de la chambre. Etes-vous dedans ? êtes-vous dehors ?*

(*c*) *Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille.*

A passé pour merveille a été excusé par l'académie; aujourd'hui cette expression ne passerait point; elle est commune, froide et lâche. Les premiers qui écrivirent purement, *Racine* et *Boileau*, ont proscrit tous ces termes, de *merveille*, de *sans pareille*, *sans seconde*, *miracle de nos jours*, *soleil*, &c. et plus la poësie est devenue difficile, plus elle est belle.

(*d*) *Ses rides sur son front.* Voyez le jugement de l'académie, auquel nous renvoyons pour la plupart des vers qu'elle a censurés ou justifiés.

Racine se moqua de ce vers dans la farce des Plaideurs : il y dit d'un vieux huissier :

Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.

Cette plaisanterie ne plut point du tout à l'auteur du Cid.

Va l'en entretenir ; mais dans cet entretien
Cache mon ſentiment, et découvre le ſien.
Je veux qu'à mon retour nous en parlions enſemble ;
L'heure à préſent m'appelle au conſeil qui s'aſſemble :
Le roi doit à ſon fils choiſir un gouverneur,
Ou plutôt m'élever à ce haut rang d'honneur.
Ce que pour lui mon bras chaque jour exécute,
(*e*) Me défend de penſer qu'aucun me le diſpute.

SCENE II. (*f*)

CHIMENE, ELVIRE.

ELVIRE, *ſeule.*

QUELLE douce nouvelle à ces jeunes amans !
Et que tout ſe diſpoſe à leurs contentemens !

CHIMENE.

Eh bien, Elvire, enfin, que faut-il que j'eſpère ?
Que dois-je devenir, et que t'a dit mon père ?

(*e*) *Me défend de penſer qu'aucun me le diſpute.*

Vous voyez que ces deux derniers vers ſont le fondement de la querelle qui doit ſuivre ; et qu'ainſi on fait très-mal de commencer aujourd'hui la pièce par la querelle imprévue du comte et de *Don Diegue.*

(*f*) *Corneille*, fatigué de toutes les critiques qu'on feſait du Cid, et ne ſachant plus à qui entendre, changea tout ce commencement, en 1664. La pièce commençait ainſi :

> Elvire, m'as-tu fait un rapport bien ſincère ?
> Ne me déguiſe rien de ce qu'a dit mon père.

Il me ſemble que, dans les deux premières ſcènes, la pièce eſt beaucoup mieux annoncée, l'amour de *Chimène* plus développé, le caractère du comte de *Gormas* déjà annoncé ; et qu'enfin, malgré tous les défauts qu'on reprochait à *Corneille*, il eût encore mieux valu laiſſer la tragédie comme elle était que d'y faire ces faibles changemens ; c'était l'amour de l'infante qu'il devait retrancher ; c'était les fautes dans le détail qu'il eût fallu corriger.

ELVIRE.

Deux mots dont tous vos ſens doivent être charmés ;
Il eſtime Rodrigue autant que vous l'aimez.

CHIMENE.

L'excès de ce bonheur me met en défiance.
Puis-je à de tels diſcours donner quelque croyance ?

ELVIRE.

Il paſſe bien plus outre ; il approuve ſes feux,
Et vous doit commander de répondre à ſes vœux.
Jugez, après cela, puiſque tantôt ſon père
Au ſortir du conſeil doit propoſer l'affaire, (g)
S'il pouvait avoir lieu de mieux prendre ſon temps,
Et ſi tous vos déſirs ſeront bientôt contens.

CHIMENE.

Il ſemble toutefois que mon ame troublée
Refuſe cette joie, et s'en trouve accablée.
Un moment donne au ſort des viſages divers ; (h)
Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

ELVIRE.

Vous verrez votre crainte heureuſement déçue.

CHIMENE.

Allons, quoi qu'il en ſoit, en attendre l'iſſue.

(g) *Propoſer l'affaire* eſt encore du ſtyle comique ; mais obſervons que le Cid fut donné d'abord ſous le titre de tragi-comédie.

(h) Ces preſſentimens réuſſiſſent preſque toujours. On craint avec le perſonnage auquel on commence à s'intéreſſer. Mais il faudrait peut-être une autre cauſe à ce preſſentiment que le lieu commun des changemens du ſort, et une autre expreſſion que les *viſages divers*. Ce morceau eſt traduit de *Diamante*.

El alma indeciſa
Teme llegar a anegar ſe
En eſte profondo abyſmo
De gloria e felicidades.
Que en un dia, en un momento,
Muda el hado de ſemblante,
Y deſpues de una fortuna
Suele llegar un deſaſtre.

SCENE III.

Un page. C'eſt ici un défaut intolérable pour nous. La ſcène reſte vide; les ſcènes ne ſont point liées; l'action eſt interrompue. Pourquoi les acteurs précédens s'en vont-ils? Pourquoi ces nouveaux acteurs viennent-ils? Comment l'un peut-il s'en aller et l'autre arriver ſans ſe voir? Comment *Chimène* peut-elle voir l'infante ſans la ſaluer? Ce grand défaut était commun à toute l'Europe, et les Français ſeuls s'en ſont corrigés. Plus il eſt difficile de lier toutes les ſcènes, plus cette difficulté vaincue a de mérite; mais il ne faut pas la ſurmonter aux dépens de la vraiſemblance et de l'intérêt. C'eſt un des ſecrets de ce grand art de la tragédie, inconnu encore à la plupart de ceux qui l'exercent. Non-ſeulement on a retranché cette ſcène de l'infante, mais on a ſupprimé tout ſon rôle; et *Corneille* ne s'était permis cette faute inſupportable que pour remplir l'étendue malheureuſement preſcrite à une tragédie. Il vaut mieux la faire beaucoup trop courte: un rôle ſuperflu la rend toujours trop longue.

V. 5. Et je vous vois penſive et triſte chaque jour,
Demander avec ſoin comme va ſon amour.

Voilà une nouvelle excuſe du titre de tragi-comédie; *comme va ſon amour!* qu'auraient dit les Grecs, du temps de *Sophocle*, à une telle demande? Nous ne ferons point de remarque ſur les défauts de ce rôle qu'on a retranché entièrement.

SCENE IV.

V. 1. Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi
Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi.

La dureté, l'impoliteſſe, les rodomontades du comte ſont, à la vérité, intolérables ; mais ſongez qu'il eſt puni.

N. B. Aujourd'hui, quand les comédiens repréſentent cette pièce, ils commencent par cette ſcène. Il paraît qu'ils ont très-grand tort ; car peut-on s'intéreſſer à la querelle du comte et de *Don Diegue*, ſi on n'eſt pas inſtruit des amours de leurs enfans ? L'affront que *Gormaz* fait à *Don Diegue* eſt un coup de théâtre, quand on eſpère qu'ils vont conclure le mariage de *Chimène* avec *Rodrigue*. Ce n'eſt point jouer le Cid, c'eſt inſulter ſon auteur que de le tronquer ainſi. On ne devrait pas permettre aux comédiens d'altérer ainſi les ouvrages qu'ils repréſentent.

Dans le Cid de *Diamante*, le roi donne la place de gouverneur de ſon fils, en préſence du comte, et cela eſt encore plus théâtral. Le théâtre ne reſte point vide. Il ſemble que *Corneille* aurait dû plutôt imiter *Diamante* que *Caſtro* dans cette intelligence du théâtre.

Au reſte, dans les deux pièces eſpagnoles, le comte de *Gormaz* donne un ſoufflet à *Don Diegue ;* ce ſoufflet était eſſentiel.

Les deux pères diſent à peu-près les mêmes choſes dans ces deux ſcènes et dans les ſuivantes. *Caſtro*, qui vint après *Diamante*, ne fit point difficulté de prendre pluſieurs penſées chez ſon prédéceſſeur, dont la pièce était preſque oubliée. A plus forte raiſon *Corneille* fut en droit d'imiter les deux poëtes eſpagnols, et d'enrichir ſa langue des beautés d'une langue étrangère.

V. 7. Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes.

Cette phrase a vieilli ; elle était fort bonne alors ; il est honteux pour l'esprit humain que la même expression soit bonne en un temps, et mauvaise en un autre. On dirait aujourd'hui, *tout grands que sont les rois : quelque grands que soient les rois.*

V. 17. Rodrigue aime Chimène, et ce digne sujet
De ses affections est le plus cher objet.

Ce digne sujet ne se dirait pas aujourd'hui ; mais alors c'était une expression très-reçue ; *Monsieur* ne se dirait pas non plus dans une tragédie. *Mettre une vanité au cœur*, serait une mauvaise façon de parler.

V. 20. A de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre.

Dans l'édition de 1637, il y a : *A de plus hauts partis ce beau fils doit prétendre.* Vous pouvez juger par ce seul trait de l'état où était alors notre langue. Un mélange de termes familiers et nobles défigurait tous les ouvrages sérieux. C'est *Boileau* qui, le premier, enseigna l'art de parler toujours convenablement ; et *Racine* est le premier qui ait employé cet art sur la scène.

V. 35. Pour s'instruire d'exemple, en dépit de l'envie,
Il lira seulement l'histoire de ma vie.

De mis hazañas escritas.
Dare al principe un traslado.
Y aprendera en lo que hize,
Si no aprende en lo que hago.

V. 55. Loin des froides leçons qu'à mon bras on préfère,
Il apprendrait à vaincre en me regardant faire.

Podra dalle exemplo,
Como mil vezes le hago.

V. 57. Vous me parlez en vain de ce que je connoi.

On prononçait alors *connoi* comme on l'écrivait, et on le fesait rimer avec *moi*, *toi*. Aujourd'hui on prononce *connais*, et cependant l'usage a prévalu d'écrire *connois*; c'est une inconséquence, ou je suis fort trompé, d'écrire d'une façon et de prononcer d'une autre. Quel étranger pourra deviner qu'on écrit *paon*, la ville de *Caen*, et qu'on prononce *pan*, la ville de *Can*? Il serait à souhaiter qu'on nous délivrât de cette contradiction, autant que l'étymologie des mots pourra le permettre. On s'est déjà aperçu combien il est ridicule d'écrire de la même manière les *françois* qu'on prononce *français*, et S[t] *François* qu'on prononce *François*. Comment un étranger, en lisant *anglois* et *danois*, devinera-t-il qu'on prononce *danois* avec un *o*, et *anglais* avec un *a*? Mais il faut du temps pour corriger un abus introduit par le temps.

V. 73. Et par-là cet honneur n'était dû qu'à mon bras.

Yo lo merefco
Tambien como tu, y mejor.

V. 75. . . . . Ton impudence,
Téméraire vieillard, aura sa récompense.

On ne donnerait pas aujourd'hui un soufflet sur la joue d'un héros. Les acteurs mêmes sont très-embarrassés à donner ce soufflet; ils font le semblant. Cela n'est plus même souffert dans la comédie; et c'est le seul exemple qu'on en ait sur le théâtre tragique. Il est à croire que c'est une des raisons qui firent intituler le Cid *tragi-comédie*. Presque toutes les pièces de *Scudéri* et de *Boisrobert* avaient été des tragi-comédies. On avait cru long-temps en France qu'on ne pouvait supporter le tragique continu sans mélange d'aucune familiarité. Le mot de *tragi-comédie* est très-ancien: *Plaute* l'emploie pour désigner son Amphytrion, parce que si l'aventure de *Sosie* est comique, *Amphytrion* est très-sérieusement affligé.

V. 87.

V. 87. Epargnes-tu mon ſang ? — Mon ame eſt ſatisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite. —
Tu dédaignes ma vie ! — En arrêter le cours
Ne ſerait que hâter la Parque de trois jours.

On a retranché ces quatre vers dans les éditions ſuivantes. Dans la pièce de *Diamante*, le comte dit à *Don Diegue*, *Vale.*

SCENE V.

V. 15. Comte, ſois de mon prince à préſent gouverneur, *&c.*

Llamalde, llamad al conde
Que venga a exercer el cargo
De ayo de vueſtro hijo,
Que podra mas bien honrallo,
Pues que yo ſin honra quedo.

V. 25. Si Rodrigue eſt mon fils, il faut que l'amour cède,
Et qu'une ardeur plus haute à ſes flammes ſuccède.
Mon honneur eſt le ſien, et le mortel affront
Qui tombe ſur mon chef, rejaillit ſur ſon front.

On a retranché ces quatre vers comme ſuperflus. Une *ardeur plus haute* était mal ; une ardeur n'eſt point *haute.* Il eût fallu peut-être, une ardeur plus *noble*, plus *digne.* L'académie ne reprit aucune de ces fautes qui échappèrent à la critique de *Scudéri ;* elle ſe contenta de juger des choſes que *Scudéri* avait critiquées ; et ſouvent il critiqua mal, parce qu'il était plus jaloux qu'éclairé. L'académie, au contraire, était plus éclairée que jalouſe.

SCENE VI.

V. 1 Rodrigue, as-tu du cœur ? . . . . .

Dans le Cid de *Diamante*, *Rodrigue* arrive avec le *garçon gracieux* qui a peint le portrait de *Chimène. Rodrigue* trouve le portrait reſſemblant, et dit au *garçon gracieux*

qu'il eſt un grand peintre, *grande pintor;* puis regardant ſon père affligé qui tient d'une main ſon épée et de l'autre un mouchoir, il lui en demande la raiſon : *Don Diegue* lui répond : *Aie*, *aie l'honneur*. Rodrigue. *Qui eſt-ce qui vous déplaît?* Don Diegue. *Aie*, *aie l'honneur*, *te dis-je*. Rodrigue. *Parlez*, *eſpérez*, *j'écoute*. Don Diegue. *Aie*, *aie*, *as-tu du courage? Rodrigue* répond à peu-près comme dans *Caſtro* et dans *Corneille*.

V. 2. . . . . Agréable colère! *&c.*

Eſſe ſentimiento adoro,
Eſſa colera me agrada,
Eſſa ſangre alborotada
Es la que me dio Caſtilla,
Y la que te di heredada.

V. 7. Viens me venger — De quoi? — D'un affront ſi cruel
Qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel.

Eſta mancha de mi honor
Al, tuyo ſe eſtiende.

V. 14. Ce n'eſt que dans le ſang qu'on lave un tel outrage.

Lavala.
Con ſangre, que ſangre ſola
Quita ſemejantes manchas.

V. 16. Je te donne à combattre un homme à redouter.

Poderoſo es el contrario.

V. 17. Je l'ai vu tout ſanglant au milieu des batailles,
Se faire un beau rempart de mille funérailles.

Dans les éditions ſuivantes, *Corneille* a mis :

Je l'ai vu tout couvert de ſang et de pouſſière,
Porter par-tout la mort dans une armée entière.

L'académie avait condamné *funérailles;* je ne ſais ſi ce mot, tout impropre qu'il eſt, n'eût pas mieux valu que le pléonaſme languiſſant *par-tout* et *entière*.

V. 26. Enfin tu ſais l'affront, et tu tiens la vengeance.

Aqui ofenſa, y alli eſpada,
No tengo mas que dezirte.

V. 29. Accablé des malheurs où le deſtin me range,
Je m'en vais les pleurer. Va, cours, vole, et nous venge.

Ya voy a llorar afrentas,
Mientras tu tomas vengança*s*.

SCENE VII.

V. 1. — Percé juſques au fond du cœur. . . .

On mettait alors des ſtances dans la plupart des tragédies, et on en avait dans Médée : on les a bannies du théâtre. On a penſé que les perſonnages, qui parlent en vers d'une meſure déterminée, ne devaient jamais changer cette meſure, parce que, s'ils s'expliquaient en proſe, ils devraient toujours continuer à parler en proſe. Or, les vers de ſix pieds étant ſubſtitués à la proſe, le perſonnage ne doit pas s'écarter de ce langage convenu. Les ſtances donnent trop l'idée que c'eſt le poëte qui parle. Cela n'empêche pas que ces ſtances du Cid ne ſoient fort belles, et ne ſoient encore écoutées avec beaucoup de plaiſir.

V. 8. O Dieu, l'étrange peine! *&c.*

Mi padre el ofendido! eſtraña pena!
Y el ofenſor el padre de Ximena!

V. 11. Que je ſens de rudes combats!
Contre mon propre honneur mon amour s'intéreſſe;
Il faut venger un père et perdre une maîtreſſe.
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triſte choix, ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infame,

Des deux côtés mon mal eſt infini.
O Dieu, l'étrange peine !
Faut-il laiſſer un affront impuni ?
Faut-il punir le père de Chimène ?

Corneille corrigea depuis cette ſtance ainſi :

Il vaut mieux courir au trépas ;
Je dois à ma maîtreſſe, auſſi-bien qu'à mon père ;
J'attire en me vengeant ſa haine et ſa colère ;
J'attire ſes mépris en ne me vengeant pas.
A mon plus doux eſpoir l'un me rend infidelle,
Et l'autre indigne d'elle.
Mon mal augmente à le vouloir guérir ;
Tout redouble ma peine.
Allons, mon ame ; et puiſqu'il faut mourir,
Mourons du moins ſans offenſer Chimène.

V. 20. Faut-il punir le père de Chimène ?
Yo he de matar el padre de Ximena ?

V. 49. Allons, mon bras, du moins ſauvons l'honneur.

L'académie avait approuvé *allons*, *mon ame ;* et cependant *Corneille* le changea, et mit *allons*, *mon bras*. On ne dirait aujourd'hui ni l'un ni l'autre. Ce n'eſt point un effet du caprice de la langue, c'eſt qu'on s'eſt accoutumé à mettre plus de vérité dans le langage. *Allons* ſignifie *marchons*, et ni un bras ni une ame ne marchent ; d'ailleurs nous ne ſommes plus dans un temps où l'on parle à ſon bras et à ſon ame.

V. 58. Ne ſoyons plus en peine,
(Puiſqu'aujourd'hui mon père eſt l'offenſé)
Si l'offenſeur eſt père de Chimène.
Haviendo ſido
Mi padre el ofendido,
Poco importa que fueſe
El ofenſor el padre de Ximena.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Je l'avoue entre nous, quand je lui fis l'affront,
J'eus le ſang un peu chaud et le bras un peu prompt.

CORNEILLE aurait dû corriger *je lui fis l'affront*, que l'académie condamna comme une faute contre la langue. De plus, il fallait dire *cet affront*. Il mit à la place :

Je l'avoue entre nous, mon ſang un peu trop chaud
S'eſt trop ému d'un mot, et l'a porté trop haut.

Un ſang trop chaud qui le porte trop haut eſt bien pis qu'une faute contre la grammaire.

Confieſo que fue locura,
Mas no la quiero emendar.

V. 16. Déſobéir un peu n'eſt pas un ſi grand crime,
Et quelque grand qu'il fût, mes ſervices préſens
Pour le faire abolir ſont plus que ſuffiſans.

C'eſt ici qu'il y avait :

Les ſatisfactions n'apaiſent point une ame ;
Qui les reçoit a tort, qui les fait ſe diffame ;
Et de pareils accords l'effet le plus commun
Eſt de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

Ces vers parurent trop dangereux dans un temps où l'on puniſſait les duels qu'on ne pouvait arrêter, et *Corneille* les ſupprima.

V. 23. Vous vous perdez, Monſieur, ſur cette confiance.
Y con ella has de querer
Perderte ?

V. 26. Un jour ſeul ne perd pas un homme tel que moi.

Los hombres como yo
Mucho tienen que perder.

V. 28. Tout l'Etat périra plutôt que je périſſe.

Ha de perderſe Caſtilla
Antes que yo.

SCENE II.

V. 2. Connais-tu bien Don Diegue ?

Aquel viejo que alli eſta,
Sabes quien es ?

V. 2. . . . . Parlons bas, écoute.

Habla baxo, eſcucha.

V. 3. Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de ſon temps ? le ſais-tu ?

No ſabes que fue deſpojo
De honra y valor ?

V. 5. Peut-être.

Si ſeria.

V. 5. . . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'eſt ſon ſang ? le ſais-tu ?

Y que es ſangre ſuya
La que yo tengo en el ojo ?
Sabes ?

V. 6. . . . . Que m'importe ?

Y el ſabello
Que ha de importar ?

V. 7. A quatre pas d'ici je te le fais ſavoir.

Si vamos à otro lugar,
Sabras lo mucho que importa.

V. 9. Je ſuis jeune, il eſt vrai, mais aux ames bien nées,
La valeur n'attend pas le nombre des années.

Dans la pièce de *Diamante*, *Rodrigue* propoſe au comte de ſe battre à la campagne ou dans la ville, de nuit ou de jour, au ſoleil ou à l'ombre, avec plaſtron ou ſans plaſtron, à pied ou à cheval, à l'épée ou à la lance. Ah, le plaiſant bouffon! répond le comte.

RODRIGUE.

En campagna, en poblado;
De noche, o de dia; al uelo
Claro, o a la ſombra obſcura;
A cavallo, a pie; con peto,
O ſin el; a eſpada, o lança.

LE COMTE.

Que bueno
Pues me retais! que generoſo moçuelo!

V. 13. Mes pareils à deux fois ne ſe font pas connaître,
Et pour leurs coups d'eſſai veulent des coups de maître.

Coups d'eſſai, *coups de maître*, termes familiers qu'on ne doit jamais employer dans le tragique; de plus, ce n'eſt qu'une répétition froide de ce beau vers:

La valeur n'attend pas le nombre des années.

Scudéri cenſurait des beautés, et ne vit pas ce défaut.

V. 22. Ton bras eſt invaincu, mais non pas invincible.

Ce mot *invaincu* n'a point été employé par les autres écrivains; je n'en vois aucune raiſon: il ſignifie autre choſe qu'*indompté*, un pays eſt *indompté*, un guerrier eſt *invaincu*. *Corneille* l'a encore employé dans les Horaces. Il y a un dictionnaire d'orthographe, où il eſt dit que *invaincu* eſt un barbariſme. Non; c'eſt un terme haſardé

et néceſſaire. Il y a deux ſortes de barbariſmes, celui des mots et celui des phraſes. *Egaliſer les fortunes*, pour *égaler les fortunes : au parfait*, au lieu de *parfaitement ; éduquer*, pour *donner de l'éducation*, *élever :* voilà des barbariſmes de mots. *Je crois de bien faire*, au lieu de *je crois bien faire ; encenſer aux dieux*, pour *encenſer les dieux : je vous aime tout ce qu'on peut aimer.* Voilà des barbariſmes de phraſes.

SCENE VI.

V. 23. Don Sanche, taiſez-vous, et ſoyez averti
Qu'on ſe rend criminel à prendre ſon parti.

Cette ſcène paraît preſque auſſi inutile que celle de l'infante ; elle avilit d'ailleurs le roi, qui n'eſt point obéi. Après que le roi a dit, *taiſez-vous*, pourquoi dit-il le moment d'après, *parlez ?* et il ne réſulte rien de cette ſcène.

V. 52. Au reſte, on nous menace fort.

C'eſt un petit défaut que cette expreſſion familière ; mais n'en eſt-ce point un très-grand de parler avec tant d'indifférence du danger de l'Etat ? N'aurait-il pas été plus intéreſſant et plus noble de commencer par montrer une grande inquiétude de l'approche des Maures, et un embarras non moins grand d'être obligé de punir, dans le comte, le ſeul homme dont il eſpérait des ſervices utiles dans cette conjoncture ? N'eût-ce pas même été un coup de théâtre, que dans le temps où le roi eût dit, *je n'ai d'eſpérance que dans le comte*, on lui fût venu dire, *le comte eſt mort ?* Cette idée même n'eût-elle pas donné un nouveau prix au ſervice que rend enſuite *Rodrigue*, en feſant plus qu'on n'eſpérait du comte ? *Corneille* ôta depuis,

Au reſte, on nous menace fort.

Il mit :

Au refte, on a vu dix vaiffeaux
De nos vieux ennemis arborer les drapeaux.

Il faut obferver que *au refte* fignifie *quant à ce qui refte ;* il ne s'emploie que pour les chofes dont on a déjà parlé, et dont on a omis quelque point dont on veut traiter. Je veux que le comte faffe fatisfaction. Au refte, je fouhaite que cette querelle puiffe ne pas rendre les deux maifons éternellement ennemies. Mais quand on paffe d'un fujet à un autre, il faut *cependant*, ou quelque autre tranfition.

V. 79. Puifqu'on fait bonne garde aux murs et fur le port,
Il fuffit pour ce foir.

Le roi a grand tort de dire, *il fuffit pour ce foir*, puifque en effet les Maures font leur defcente le foir même, et que fans le *Cid* la ville était prife. On demande s'il eft permis de mettre fur la fcène un prince qui prend fi mal fes mefures ? Je ne le crois pas ; la raifon en eft qu'un perfonnage avili ne peut jamais plaire.

V. 82. Dès que j'ai fu l'affront, j'ai prévu la vengeance ;
Como la ofenfa fabia
Luego cay en la vengança.

SCENE VII.

V. 1. Sire, Sire, juftice.
Jufticia, jufticia pido.

Voyez comme dès ce moment les défauts précédens difparaiffent. Quelle beauté dans le poëte efpagnol et dans fon imitateur ! Le premier mot de *Chimène* eft de demander juftice contre un homme qu'elle adore : c'eft peut-être la plus belle des fituations. Quand, dans

l'amour, il ne s'agit que de l'amour, cette paſſion n'eſt pas tragique. *Monime* aimera-t-elle *Xipharès* ou *Pharnace?* *Antiochus* épouſera-t-il *Bérénice?* bien des gens répondent, que m'importe? Mais *Chimène* fera-t-elle couler le ſang du *Cid?* Qui l'emportera d'elle ou de *Don Diegue?* Tous les eſprits ſont en ſuſpens, tous les cœurs ſont émus.

V. 2. Je me jette à vos pieds.
Rey, a tus piés he llegado.

V. 2. . . . . J'embraſſe vos genoux.
Rey, a tus piés he venido.

V. 6. Il a tué mon père.
Señor, a mi padre ha muerto.

V. 7. Au ſang de ſes ſujets un roi doit la juſtice.
Haura en los reyes juſticia.

V. 8. Une vengeance juſte eſt ſans peur du ſupplice.
Juſta vengança he tomado.

V. 13. Sire, mon père eſt mort; mes yeux ont vu ſon ſang. . .
Yo vi con mis proprios ojos
Teñido el luziente azero.

V. 17. Ce ſang qui tout ſorti fume encor de courroux,
De ſe voir répandu pour d'autres que pour vous, *&c.*

Scudéri ne reprit point ces hyperboles poëtiques qui, n'étant point dans la nature, affaibliſſent le pathétique de ce diſcours. C'eſt le poëte qui dit que *ce ſang fume de courroux;* ce n'eſt pas aſſurément *Chimène;* on ne parle pas ainſi d'un père mourant. *Scudéri*, beaucoup plus accoutumé que *Corneille* à ces figures outrées et puériles, ne remarqua pas même en autrui, tout éclairé qu'il était par l'envie, une faute qu'il ne ſentait pas dans lui-même.

V. 25. J'arrivai fur le lieu fans force et fans couleur.

Yo lleguè cafi fin vida.

V. 33. Il ne me parla point.

Puifqu'il était mort, il n'eft pas bien furprenant qu'il n'ait point parlé. Ce font là de ces inadvertances qui échappent dans la chaleur de la compofition, et auxquelles les ennemis de l'auteur, et même les indifférens ne manquent pas de donner du ridicule. *Corneille* fubftitua depuis, *fon flanc était couvert.*

V. 33. — Mais pour mieux m'émouvoir...

Les connaiffeurs fentent qu'il ne fallait pas même que *Chimène* dît *pour mieux m'émouvoir.* Elle doit être fi émue, qu'il ne faut pas qu'elle prête aux chofes inanimées le deffein de la toucher.

V. 34. Son fang fur la pouffière...

Efcriviò en efte papel
Con fangre mi obligacion.

V. 34. — Ecrivait mon devoir.

L'efpagnol dit, *parlait par fa plaie.* Vous voyez que ces figures recherchées font dans l'original efpagnol. C'était l'efprit du temps ; c'était le faux brillant du *Marini* et de tous les auteurs.

V. 36. Me parlait par fa plaie.

Me habló
Con la boca de la herida.

V. 51. Sacrifiez Don Diegue et toute fa famille,
A vous, à votre peuple, à toute la Caftille.
Le Soleil qui voit tout ne voit rien fous les cieux
Qui vous puiffe payer un fang fi précieux.

Il n'était pas naturel que *Chimène* demandât la mort de *Don Diegue*, offenſé ſi cruellement par ſon père. De plus, cette fureur atroce de demander le ſang de toute la famille, n'était point convenable à une fille qui accuſait ſon amant malgré elle. *Corneille* ſubſtitua depuis :

Immolez, non à moi, mais à votre couronne,
Mais à votre grandeur, mais à votre perſonne ;
Immolez, dis-je, Sire, au bien de tout l'Etat,
Tout ce qu'enorgueillit un ſi grand attentat.

V. 57. — Que l'âge apporte aux hommes généreux
Avecque ſa faibleſſe un deſtin malheureux !

Les éditions ſuivantes portent :

Au bout de leur carrière un deſtin rigoureux.

V. 67. Et ſouillé ſans reſpect l'honneur de ma vieilleſſe,
Avantagé de l'âge, et fort de ma faibleſſe.

Les autres éditions portent :

Jaloux de votre choix, et fier de l'avantage
Que lui donnait ſur moi la faibleſſe de l'âge.

V. 77. Si montrer du courage et du reſſentiment, *&c.*

Si me toco la vengança
Y te toca la juſticia,
Hazla en mi, rey ſoberano.

V. 80. Quand le bras a failli l'on en punit la tête.

Caſtigar en la cabeça
Los delitos de la mano.

V. 81. Du crime glorieux qui cauſe nos débats,
Sire, j'en ſuis la tête, *&c.*

Corneille ſubſtitua :

Qu'on nomme crime ou non ce qui fait nos débats.

Mais ce changement eſt vicieux. *Ce qui fait nos débats* eſt très-faible. Il ſemble que *Don Diegue* parle ici d'un procès de famille.

V. 82. — Il n'en eſt que le bras.

Y ſolo fue mano mia
Rodrigo.

V. 87. Aux dépens de mon ſang ſatisfaites Chimène.

Con mi cabeça cortada
Quede Ximena contenta.

V. 97. Prends du repos, ma fille, et calme tes douleurs.

Soſſiegate, Ximena.

V. 98. M'ordonner du repos, c'eſt croître mes malheurs.

Mi llanto crece.

Croître aujourd'hui n'eſt plus actif; on dit *accroître*; mais il me ſemble qu'il eſt permis en vers de dire, *croître mes tourmens*, *mes ennuis*, *mes douleurs*, *mes peines*.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. RODRIGUE, qu'as-tu fait? Où viens-tu, miſérable?

Que has hecho Rodrigo?

V. 6. Ne l'as-tu pas tué?

No mataſte al conde?

V. 7. Mon honneur de ma main a voulu cet effort.

Importavale a mi honor.

V. 8. Mais chercher ton aſile en la maiſon du mort.

Pues, ſeñor,
Quando fue la caſa del muerto
Sagrado del matador?

V. 12. Je cherche le trépas après l'avoir donné.

Yo bufco la muerte,
En fu cafa.

V. 14. Je mérite la mort de mériter fa haine. *&c.*

Y por fer jufto,
Vengo a morir en fus manos,
Pues eftoi muerto en fu gufto.

V. 21. Non, non, ce cher objet à qui j'ai pu déplaire
Ne peut pour mon fupplice avoir trop de colère;
Et d'un heur fans pareil je me verrai combler,
Si pour mourir plutôt je la puis redoubler.

On voit que cette faute tant reprochée à *Corneille*, d'avoir violé l'unité de lieu pour violer les lois de la bienféance, et d'avoir fait aller *Rodrigue* dans la maifon même de *Chimène*, qu'il pouvait fi aifément rencontrer au palais; que cette faute, dis-je, eft de l'auteur efpagnol; quelque répugnance qu'on ait à voir *Rodrigue* chez *Chimène*, on oublie prefque où il eft; on n'eft occupé que de la fituation. Le mal eft qu'il ne parle qu'à une confidente.

On n'a point de *colère pour un fupplice:* c'eft un barbarifme. *Corneille*, au lieu de l'*heur fans pareil*, mit depuis:

Et j'évite *cent morts* qui me vont accabler.

On ne peut guère corriger plus mal. L'idée d'éviter tant de morts ne doit pas fe préfenter à un homme qui la cherche. Ces *cent morts* font une expreffion vague, un vers fait à la hâte; il ne fe donnait ni le temps, ni la peine de chercher le mot propre et un tour élégant. On ne connaiffait pas encore cette pureté de diction, et cette éloquence fage et vraie que *Racine* trouva par un travail affidu, et par une méditation profonde fur le génie de notre langue.

V. 25. Chimène eft au palais, de pleurs toute baignée.

Ximena efta
Cerca, en palacio, y vendra
Acompañada.

V. 31. Elle va revenir, elle vient, je la vois.
Ella vendra, ya viene.

SCENE II.

V. 8. Sous vos commandemens mon bras ſera trop fort. — Malheureuſe !

Quelque inſipidité qu'on ait trouvé dans le perſonnage de *Don Sanche*, il me ſemble qu'il fait là un effet très-heureux, en augmentant la douleur de *Chimène*; et ce mot *malheureuſe*, qu'elle prononce ſans preſque l'écouter, eſt ſublime. Lorſqu'un perſonnage qui n'eſt rien par lui-même ſert à faire valoir le caractère principal, il n'eſt point de trop.

SCENE III.

V. 8. La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau.
La mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad.

Scudéri trouvait là trois moitiés. Cette affectation, cette apoſtrophe à ſes yeux ont paru à tous les critiques une puérilité dont on ne trouve aucun exemple dans le théâtre grec,

Et ce n'eſt point ainſi que parle la nature.

Par quel art cependant ces vers touchent-ils ? N'eſt-ce point que *la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau*, porte dans l'ame une idée attendriſſante qui ſubſiſte encore malgré les vers qui ſuivent ?

V. 9. Et m'oblige à venger, après ce coup funeſte.
Y al vengar
De mi vida la una parte
Sin las dos he de quedar.

V. 11. Repofez-vous, Madame.
Defcanfad.

Defcanfad n'eft-il pas un mot plus énergique et plus noble que *repofez-vous*, *Madame?* Le mot de *repofer* eft un peu de la comédie, et ne peut guère être adreffé qu'à une perfonne fatiguée. Dans la tragédie, on peut propofer le repos à un conquérant, pourvu que cette idée foit anoblie.

V. 13. Par où fera jamais mon ame fatisfaite,
Si je pleure ma perte et la main qui l'a faite?
Que confuelo he de tomar?

V. 17. Il vous prive d'un père, et vous l'aimez encore!
Siempre quieres a Rodrigo?
Que mato a tu padre; mira.

V. 18. C'eft peu de dire aimer, Elvire, je l'adore.
Es mi adorado enemigo.

V. 33. Penfez-vous le pourfuivre?
Pienfas perfeguille?

V. 44. Dans un lâche filence étouffe mon honneur.

Corneille corrigea depuis, *fous un lâche filence;* mais un honneur n'eft point étouffé *fous un lâche filence;* il femble qu'un *filence* foit un poids qu'on mette fur l'honneur.

V. 54. Après tout que penfez-vous donc faire?
Pues como haras?

V. 56. Le pourfuivre, le perdre, et mourir après lui.
Seguirele hafta vengarme,
Y haure de matar muriendo.

Ce vers excellent renferme toute la pièce, et répond à toutes les critiques qu'on a faites fur le caractère de *Chimène.*

Chimène. Puiſque ce vers eſt dans l'eſpagnol, l'original contenait les vraies beautés qui firent la fortune du Cid français.

SCENE IV.

V. 1. Eh bien, ſans vous donner la peine de pourſuivre,
Soûlez-vous du plaiſir de m'empêcher de vivre.

Mejor es que mi amor firme
Con rendirme,
Te de el guſto de matarme
Sin la pena de ſeguirme.

Il fallait dire, *de me pourſuivre. Soûlez* eſt un terme bas, *m'empêcher de vivre* eſt languiſſant, et n'exprime pas *donnez-moi la mort. Corneille* corrigea :

Aſſurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre.

V. 4. Rodrigue en ma maiſon! Rodrigue devant moi!

Rodrigo, Rodrigo en mi caſa!

V. 7. . . . . . . Ecoute-moi.

Eſcucha.

Ibid. . . . . Je me meurs.

Muero.

V. 8. . . . . Quatre mots ſeulement.

Solo quiero
Que en oyendo lo que digo
Reſpondas con eſſe azero.

V. 15. Il eſt teint de mon ſang. — Plonge-le dans le mien;
Et fais-lui perdre ainſi la teinture du tien.

Cela n'a point été repris par l'académie; mais je doute que cette teinture réuſsît aujourd'hui. Le déſeſpoir n'a pas de réflexions ſi fines, et j'oſerais ajouter, ſi fauſſes :

une épée eſt également rougie de quelque ſang que ce ſoit ; ce n'eſt point du tout une teinture différente. Tout ce qui n'eſt pas exactement vrai révolte les bons eſprits. Il faut qu'une métaphore ſoit naturelle, vraie, lumineuſe ; qu'elle échappe à la paſſion.

V. 25. De la main de ton père un coup irréparable
Déshonorait du mien la vieilleſſe honorable.

Tu padre el conde loçano.
Puſo en las canas del mio
La atreuida injuſta mano.

V. 31. Ce n'eſt pas qu'en effet contre mon père et moi,
Ma flamme aſſez long-temps n'ait combattu pour toi, &c.

Y aunque me vi ſin honor,
Se malogrò mi eſperança
En tal mudança,
Con tal fuerça que tu amor
Puſo en duda mi vengança.

V. 36. J'ai retenu ma main, j'ai cru mon bras trop prompt.

La main et le bras feſaient un mauvais effet ; l'auteur a ſubſtitué,

J'ai penſé qu'à ſon tour mon bras était trop prompt.

Peut-être *à ſon tour* eſt-il plus mal. C'eſt là changer un vers plutôt que le corriger.

V. 38. Et ta beauté ſans doute emportait la balance.

Y tu, ſeñora, vencieras,
A no auer imaginado
Que afrentado,
Por infame abhorrecieras
Quien quiſiſte por honrado.

V. 45. Je te le dis encore, et veux, tant que j'expire,
Sans ceſſe le penſer, et ſans ceſſe le dire.

Tant que j'expire était une faute de langue. Il fallait

jusqu'à ce que j'expire ; mais *jusqu'à ce que* est rude, et ne doit jamais entrer dans un vers. On a mis à la place :

. . . . Et quoique j'en soupire,
Jusqu'au dernier soupir je veux bien te le dire.

Ces deux mots, *soupire* et *soupir*, et ces désinances en *ir* sont encore plus répréhensibles que les deux vers anciens.

V. 49. Mais quitte envers l'honneur, et quitte envers mon père,
C'est maintenant à toi que je viens satisfaire.

Cobrè mi perdido honor,
Mas luego a tu amor rendido
He venido.

V. 52. J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois.

Porque no llames rigor
Loque obligacion ha sido.

V. 55. Immole avec courage au sang qu'il a perdu
Celui qui met sa gloire à l'avoir répandu.

Haz con brio
La vengança de tu padre,
Como la hize del mio.

V. 60. Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.

No te doy la culpa a ti
De que desdichada soy.

V. 63. Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien.

Como cauallero hiziste.

V. 92. Va, je suis ta partie, et non pas ton bourreau.

Mas soy parte,
Para solo perseguirte,
Pero no para matarte.

V. 113. Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine.

Confidera
Que el dexarme es la vengança,
Que el matarme no lo fuera.

V. 115. Va, Je ne te hais point. — Tu le dois.

Me abhorreces?

Ibid. . . . . Je ne puis.

No es possible.

V. 122. Et je veux que la voix de la plus noire envie
Elève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis,
Sachant que je t'adore et que je te poursuis.

Disculpara mi decoro
Con quien piensa que te adoro
El saber que te persigo.

V. 127. Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ.

Vete, y mira a la salida
No te vean.

V. 128. Si l'on te voit sortir, mon honneur court hasard.

Es razon
No quitarme la opinion.

V. 132. Que je meure. —

Matame.

Ibid. . . . . . . Va-t'en. —

Dexame.

Ibid. . . . . A quoi te résous-tu?

Pues tu rigor que hazer quiere?

V. 133. Malgré des feux si beaux qui rompent ma colère,
Je ferai mon possible à bien venger mon père, *&c.*

Por mi honor aunque muger

He de hazer
Contra ti quanto pudiere
Deseando no poder.

V. 137. O miracle d'amour!

semble affaiblir cette touchante scène, et n'est point dans l'espagnol.

V. 139. Rodrigue, qui l'eût cru?

Ay Rodrigo, quien pensara?

Ibid. . . . . Chimène, qui l'eût dit?

Ay Ximena, quien dixera?

V. 140. Que notre heur fût si proche et si tôt se perdît.

Que mi dicha se acabara!

V. 145. Adieu, je vais traîner une mourante vie.

Quedate, yreme muriendo.

SCENE V.

Quoique chez les étrangers, pour qui principalement ces remarques sont faites, on ne soit pas encore parvenu à l'art de lier toutes les scènes, cependant y a-t-il un lecteur qui ne soit choqué, de voir *Chimène* s'en aller d'un côté, *Rodrigue* de l'autre, et *Don Diegue* arriver sans les voir?

Observez que quand le cœur a été ému par les passions des deux premiers personnages, et qu'un troisième vient parler de lui-même, il touche peu, sur-tout quand il rompt le fil du discours.

Nous venons d'entendre *Chimène* dans sa maison; mais où est maintenant *Don Diegue?* ce n'est pas assurément dans cette maison Le spectateur ne peut se figurer ce qu'il voit; et c'est là un très-grand défaut pour notre nation, qui veut par-tout de la vraisemblance, de la

ſuite, de la liaiſon, qui exige que toutes les ſcènes ſoient naturellement amenées les unes par les autres; mérite inconnu ſur tous les autres théâtres, et mérite abſolument néceſſaire pour la perfection de l'art.

SCENE VI.

V. 1. Rodrigue, enfin le ciel permet que je te voie.
Es poſſible que me hallo
Entre tus braços?

V. 3. Laiſſe-moi prendre haleine afin de te louer.
Aliento tomo
Para en tus alabanças empleallo.

V. 4. Ma valeur n'a point lieu de te déſavouer.
Bien mis paſſados brios imitaſte.

V. 12. Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur.
Toca las blancas canas que me honraſte.

V. 13. Viens baiſer cette joue, et reconnais la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface.
Y lega la tierna boca a la mexilla
Donde la mancha de mi honor quitaſte.

V. 15. L'honneur vous en eſt dû, les cieux me ſont témoins
Qu'étant ſorti de vous je ne pouvais pas moins.
Alça la cabeça,
A quien como la cauſa ſe atribuya,
Si hay en mi algun valor, y fortaleza.

V. 30. Je t'ai donné la vie, et tu me rends ma gloire.
Si yo te di el ſer naturalmente,
Tu me le has vuelto por la fuerça tuya.

V. 56. . . . J'ai trouvé chez moi cinq cents de mes amis, *&c.*

Vous verrez dans la critique de *Scudéri* qu'il condamne l'assemblée de ces cinq cents gentilshommes, et que l'académie l'approuve. C'est un trait fort ingénieux, inventé par l'auteur espagnol, de faire venir cette troupe pour une chose, et de l'employer pour une autre.

V. 61. Va marcher à leur tête où l'honneur te demande.

Con quinientos hidalgos deudos mios
Sal en campaña a exercitar tus brios.

V. 68. Ne borne pas ta gloire à venger un affront.

No diran que la mano te ha seruido
Para vengar agrauios solamente.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. N'est-ce point un faux bruit? le sais-tu bien, Elvire?

Ce combat n'est point étranger à la pièce; il fait, au contraire, une partie du nœud, et prépare le dénouement en affaiblissant nécessairement la poursuite de *Chimène*, et rendant *Rodrigue* digne d'elle. Il fait, si je ne me trompe, souhaiter au spectateur que *Chimène* oublie la mort de son père en faveur de sa patrie, et qu'elle puisse enfin se donner un jour à *Rodrigue*.

SCÈNE II.

L'infante. Pour toutes ces scènes de l'infante, on convient unanimement de leur inutilité insipide; et celle-ci est d'autant plus superflue, que *Chimène* y répète

avec faibleſſe ce qu'elle vient de dire avec force à ſa confidente.

V. 27. Hier ce devoir te mit en une haute eſtime.

Cet hier fait voir que la pièce dure deux jours dans *Corneille :* l'unité de temps n'était pas encore une règle bien reconnue. Cependant, ſi la querelle du comte et ſa mort arrivent la veille au ſoir, et ſi le lendemain tout eſt fini à la même heure, l'unité de temps eſt obſervée. Les événemens ne ſont point auſſi preſſés qu'on l'a reproché à *Corneille ;* et tout eſt aſſez vraiſemblable.

SCENE III.

Toujours la ſcène vide, et nulle liaiſon ; c'était encore un des défauts du ſiècle. Cette négligence rend la tragédie bien plus facile à faire, mais bien plus défectueuſe.

V. 10. J'euſſe pu donner ordre à repouſſer leurs armes.

Le roi ne joue pas là un perſonnage bien reſpectable ; il avoue qu'il n'a donné ordre à rien.

V. 14. Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma préſence.
Puiſque Cid en leur langue eſt autant que Seigneur.

REY DE CASTILLA.
El mio Cid le ha llamado.

REY MORO.
En mi lengua es mi ſeñor.

REY DE CASTILLA.
Eſſe nombre le eſta bien.

REY MORO.
Entre moros le ha tenido.

Ce ſeul paſſage du Cid eſpagnol, *el mio Cid le ha llamado*, &c. fait voir la ſupériorité du poëte français

en ce point ; car que font là ces trois rois maures que *Guilain de Castro* introduit ? rien autre chose que de former un vain spectacle. C'est le principal défaut de toutes les pièces espagnoles et anglaises de ces temps-là. L'appareil, la pompe du spectacle, sont une beauté sans doute ; mais il faut que cette beauté soit nécessaire. La tragédie ne consiste pas dans un vain amusement des yeux. On représente sur le théâtre de Londres des enterremens, des exécutions, des couronnemens ; il n'y manque que des combats de taureaux.

V. 15. Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur.

REY DE CASTILLA.

Pues alla le ha merecido
En mis tierras se le den.

V. 17. Sois désormais le Cid : qu'à ce grand nom tout cède.

Llamalle el Cid es razon.

V. 21. Que votre majesté, Sire, épargne ma honte.

Le mot de *honte* n'est pas le mot propre. Une valeur qui *ne va point dans l'excès* est plus impropre encore.

V. 51. Nous partîmes cinq cents, mais par un prompt renfort,
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port.

L'académie n'a point repris cet endroit, qui consiste à substituer l'aoriste au simple passé. *Je vis*, *je fis*, *j'allai*, *je partis*, ne peut se dire d'une chose faite le jour où l'on parle. Plût à Dieu que cette licence fût permise en poësie : car *nous nous sommes vus cinq cents*, *nous sommes partis*, est bien languissant : on eût pu dire :

Nous n'étions que cinq cents, nous nous voyons trois mille.

L'académie ne prononça point sur cette faute, uniquement par la raison que *Scudéri* ne l'avait pas relevée, et qu'elle se borna, comme je l'ai déjà dit, à juger entre *Corneille* et *Scudéri*.

SCENE IV.

V. 2. La fâcheuse nouvelle et l'importun devoir !

Dès ce moment *Rodrigue* ne peut plus être puni ; toutes les pourſuites de *Chimène* paraiſſent ſurabondantes. Elle eſt donc ſi loin de manquer aux bienſéances, comme on le lui a reproché, qu'au contraire elle va au-delà de ſon devoir, en demandant la mort d'un homme devenu ſi néceſſaire à l'État.

V. 5. Mais avant que ſortir, viens, que ton roi t'embraſſe !

En premio deſtas victorias
Ha de lleuarſe eſte abraço.

SCENE V.

V. 1. . . . . Enfin ſoyez contente,
Chimène, le ſuccès répond à votre attente.

Cette petite ruſe du roi eſt priſe de l'auteur eſpagnol ; l'académie ne la condamne pas. C'eſt apparemment le titre de *tragi-comédie* qui la diſpoſait à cette indulgence ; car ce moyen paraît aujourd'hui peu digne de la nobleſſe du tragique.

V. 14. Sire, on pâme de joie, ainſi que de triſteſſe.

Tanto atribula un plazer,
Como congoxa un peſar.

On ne dit pas *pâmer*, *évanouir* ; on dit *ſe pâmer*, *s'évanouir*. Cette défaite de *Chimène* eſt comique, et fait rire. Voyez les remarques de l'académie. La faute eſt de l'original ; mais ſes termes ſont plus convenables.

V. 42. Pour lui tout votre empire eſt un lieu de franchiſe, *&c.*

Son tus ojos ſus eſpias,
Tu retrete ſu ſagrado,
Tu favor ſus alas libres.

V. 55. Et ta flamme en ſecret rend grâces à ton roi,
Dont la faveur conſerve un tel amant pour toi.
Si he guardado à Rodrigo
Quiça para vos le guardo.

V. 58. L'auteur de mes malheurs! L'aſſaſſin de mon père!

On met peu de remarques au bas des pages de cette pièce. On renvoie le lecteur à celles de l'académie. Cependant il faut obſerver que *Chimène* a tort d'appeler *Rodrigue aſſaſſin ;* il ne l'eſt pas :. elle l'a appelé elle-même *brave homme*, *homme de bien.*

V. 117. De moi, ni de ma cour il n'aura la préſence.

Ce tour eſt très-adroit ; il donne lieu à la ſcène, dans laquelle *Don Sanche* apporte ſon épée à *Chimène.*

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 3. Je vais mourir, Madame, et vous viens en ce lieu,
Avant le coup mortel, dire un dernier adieu.

En quel lieu? Il eſt triſte que ce mot *adieu* n'ait que *lieu* pour rime. C'eſt un des grands inconvéniens de notre langue.

V. 35. Je lui vais préſenter mon eſtomac ouvert,
Adorant en ſa main la vôtre qui me perd.

C'eſt dommage que ces ſentimens ne ſoient point du tout naturels. Il paraît aſſez ridicule de dire qu'il doit du reſpect à *Don Sanche*, et qu'il va lui préſenter ſon eſtomac ouvert. Ces idées ſont priſes dans

ces miférables romans qui n'ont rien de vraifemblable, ni dans les aventures, ni dans les fentimens, ni dans les expreffions ; tout était hors de la nature dans ces impertinens ouvrages qui gâtèrent fi long-temps le goût de la nation. Un héros n'ofait ni vivre ni mourir fans le congé de fa dame. *Scudéri* n'avait garde de condamner ces idées romanefques dans *Corneille*, lui qui en avait rempli fes ridicules ouvrages.

V. 58. Et défends ton honneur, fi tu ne veux plus vivre.

Ce vers eft également adroit et paffionné ; il eft plein d'art, mais de cet art que la nature infpire. Il me paraît admirable. Mais le difcours de *Chimène* eft un peu trop long.

V. 81. Et cet honneur fuivra mon trépas volontaire,
Que tout autre que moi n'eût pu vous fatisfaire.

Cette réponfe de *Rodrigue* paraît auffi alambiquée et alongée : cette difpute, fur un fentiment très-peu naturel, a quelque chofe des converfations de l'hôtel *Rambouillet*, où l'on quinteffenciait des idées fophiftiquées.

V. 92. Sors vainqueur d'un combat dont Chimène eft le prix ;

eft repris par *Scudéri*. C'eft peut-être le plus beau vers de la pièce, et il obtient grâce pour tous les fentimens un peu hors de la nature qu'on trouve dans cette fcène traitée d'ailleurs avec une grande fupériorité de génie.

Comment, après ce beau vers, peut-on ramener encore fur la fcène notre pitoyable infante ?

V. 95. Paraiffez, Navarrois, Maures et Caftillans.

Je ne fais pourquoi on fupprime ce morceau dans les repréfentations. *Paraiffez*, *Navarrois*, était paffé en proverbe, et c'eft pour cela même qu'il faut réciter ces vers.

Cet enthousiasme de valeur et d'espérance messied-il au *Cid*, encouragé par sa maîtresse ?

SCENE IV.

Chimène, qui arrive à la place de l'infante sans la voir, et qui pourrait aussi-bien ne pas paraître sur le théâtre que s'y montrer, ne fait ici que renouveler ce défaut dont nous avons tant parlé, qui consiste dans l'interruption des scènes ; défaut, encore une fois, qui n'était pas reconnu dans le chaos dont *Corneille* a tiré le théâtre.

V. 4. Et mes plus doux souhaits sont pleins de repentir.

On a corrigé :

Je ne souhaite rien sans un prompt repentir.

V. 9. D'un et d'autre côté je vous vois soulagée.

Les raisonnemens d'*Elvire*, dans cette scène, semblent un peu se contredire. D'abord, elle dit à *Chimène qu'elle sera soulagée des deux côtés.* Ensuite :

Et nous verrons du ciel l'équitable courroux,
Vous laisser par sa mort Don Sanche pour époux.

Il est probable que ces raisonnemens d'*Elvire* contribuent un peu à refroidir cette scène ; mais aussi ils contribuent beaucoup à laver *Chimène* de l'affront que les critiques injustes lui ont fait de se conduire en fille dénaturée ; car le spectateur est du parti d'*Elvire* contre *Chimène ;* il trouve, comme *Elvire*, que *Chimène* en a fait assez, et qu'elle doit s'en remettre à l'événement du combat.

SCENE V.

L'académie a condamné cette scène, et on peut voir les raisons qu'elle en rapporte; mais il n'y a point de

lecteur ſenſé qui ne prévienne ce jugement, et qui ne voie qu'il n'eſt pas naturel que l'erreur de *Chimène* dure ſi long-temps. Ce qui n'eſt pas dans la nature ne peut toucher. Ce vain artifice affaiblit l'intérêt qu'on pourrait prendre à la ſcène ſuivante. Il ne reſte que l'impreſſion que *Chimène* a faite pendant toute la pièce : cette impreſſion eſt ſi forte, qu'elle remue encore les cœurs, malgré toutes ces fautes.

SCENE VI.

V. 16. Je lui laiſſe mon bien, qu'il me laiſſe à moi-même.

Contenteſe con mi hazienda,
Que mi perſona, ſeñor,
Llevarela à un monaſterio.

V. 29. Mais puiſque mon devoir m'appelle auprès du roi, *&c.*

Quel devoir l'appelle auprès du roi, au temps de ce combat?

SCENE VII.

V. 6. Je viens tout de nouveau vous apporter ma tête.

Rodrigue a offert ſa tête ſi ſouvent, que cette nouvelle offre ne peut plus produire le même effet. Les perſonnages doivent toujours conſerver leur caractère, mais non pas dire toujours les mêmes choſes. L'unité de caractère n'eſt belle que par la variété des idées.

V. 26. Pour vous en revancher conſervez ma mémoire.

Le mot de *revancher* eſt devenu bas; on dirait aujourd'hui *pour m'en récompenſer.*

V. 38. Vers ces manes ſacrés c'eſt me rendre perfide,
Et ſouiller mon honneur d'un reproche éternel,
D'avoir trempé mes mains dans le ſang paternel.

Il ſemble que ces derniers beaux vers que dit *Chimène* la juſtifient entièrement. Elle n'épouſe point le *Cid ;* elle fait même des remontrances au roi. J'avoue que je ne conçois pas comment on a pu l'accuſer d'indécence, au lieu de la plaindre et de l'admirer. Elle dit à la vérité au roi : *C'eſt à moi d'obéir ;* mais elle ne dît point, *j'obéirai.* Le ſpectateur ſent bien pourtant qu'elle obéira ; et c'eſt en cela, ce me ſemble, que conſiſte la beauté du dénouement.

V. 68. Laiſſe faire le temps, ta vaillance et ton roi.

Ce dernier vers, à mon avis, ſert à juſtifier *Corneille.* Comment pouvait-on dire que *Chimène* était une fille dénaturée, quand le roi lui-même n'eſpère rien pour *Rodrigue* que du temps, de ſa protection, et de la valeur de ce héros ?

REMARQUES

SUR

LES OBSERVATIONS

DE

M. DE SCUDERI,

Gouverneur de Notre-Dame de la Garde, ſur le Cid.

Page 237 de l'in-4°. *Je conjure les honnêtes gens... de ne condamner pas ſans les ouïr, les Sophoniſbes, les Céſars*, &c. La Sophoniſbe de *Mairet*, qui ne vaut rien du tout, était bonne pour le temps : elle eſt de 1633.

Le Céſar, qui ne vaut pas mieux, était de *Scudéri*. Il fut joué en 1636.

La Cléopâtre de *Benſerade* eſt auſſi de 1636. Il n'y a guère de pièce plus plate.

Rotrou eſt l'auteur d'Hercule, pièce remplie de vaines déclamations.

La Mariamne de *Triſtan*, jouée la même année que le Cid, conſerva cent ans ſa réputation, et l'a perdue ſans retour. Comment une mauvaiſe pièce peut-elle durer cent ans ? c'eſt qu'il y a du naturel.

Cléomédon de *du Ryer* fut jouée en 1636. On donnait alors trois ou quatre pièces nouvelles tous les ans. Le public était affamé de ſpectacle ; on n'avait ni opéra, ni la farce qu'on a nommée *italienne*.

P. 238. *Je me contentais de connaître l'erreur ſans la réfuter, et la vérité ſans m'en rendre l'évangéliſte*, &c.

Le mot d'*évangéliſte* eſt bien ſingulier en cet endroit.

P. 289.

P. 239. *Je le prie d'en uſer avec la même retenue, s'il me répond, parce que je ne ſaurais dire ni ſouffrir d'injures*, &c. Nous ne ferons aucune réflexion ſur le ſtyle et les rodomontades de M. de *Scudéri :* on en connaît aſſez le ridicule. Ses obſervations fourmillent de fautes contre la langue.

P. 240. *Mais ils vont droit en ſaper les fondemens, afin que toute la maſſe du bâtiment croule et tombe en une même heure*, &c. Il n'eſt pas inutile de remarquer que les cenſures faites avec paſſion ont toutes été mal adroites. C'eſt une grande ſottiſe de ne trouver rien d'eſtimable dans un ennemi eſtimé du public.

P. 241. *Par ainſi je penſe avoir montré bien clairement que le ſujet n'en vaut rien du tout*, &c. Vous verrez que l'académie condamne cette cenſure ; *et par ainſi* le gouverneur de Notre-Dame de la Garde a fort mal démontré.

P. 242. *Enfin Chimène eſt une parricide.* Non, elle n'eſt point parricide, et il eſt faux qu'elle conſente expreſſément à épouſer un jour *Rodrigue.* Mais que tu es ennuyeux avec ton *Ariſtote!*

P. 244. *Il ne pouvait pas le changer, ni le rendre propre au poëme dramatique. Mais comme une erreur en appelle une autre*, &c. Quelle erreur !

Ibid. *Ce qui, loin d'être bon dans les vingt-quatre heures, ne ſerait pas ſupportable dans les vingt-quatre ans*, &c. Mais que cet agréable ami faſſe réflexion que la défaite des Maures, dans les vingt-quatre heures, aplanit tous les obſtacles.

P. 246. *Mais l'auteur du Cid porte bien ſon erreur plus avant, puiſqu'il enferme pluſieurs années dans ſes vingt-quatre heures, et que le mariage de Chimène et la priſe de ces rois maures, qui, dans l'hiſtoire d'Eſpagne, ne ſe fait que deux ou trois ans après la mort de ſon père, ſe fait ici le même jour.*

Il fuppofe toujours le mariage de *Chimène* qui ne fe fait point.

P. 247. *Le fpectateur n'a-t-il pas raifon de penfer qu'il va partir un coup de foudre du ciel repréfenté fur la fcène, pour châtier cette Danaïde?* &c. A quel excès d'aveuglement la jaloufie porte un auteur! Quel autre que *Scudéri* pouvait fouhaiter que *Chimène* mourût d'un coup de foudre?

P. 249. *Cet auteur n'aurait point enfeigné la vengeance... Chimène n'aurait pas dit:*

Les accommodemens ne font rien en ce point, *&c.*

Voilà bien le langage de l'envie! *Scudéri* condamne de très-beaux vers que tout le monde fait par cœur, et fe condamne lui-même en les répétant.

P. 250. *Je découvre encore des fentimens plus cruels et plus barbares... C'eft où cette fille, mais plutôt ce monftre,* &c. *Scudéri* appelle *Chimène* un monftre! Et on s'étonne aujourd'hui des impudentes expreffions des fefeurs de libelles!

P. 251. *Je ne vis jamais un fi mauvais phyfionome que le père de Chimène, lorfqu'il dit en parlant de Don Sanche et de Don Rodrigue:*

Jeunes, mais qui font lire aifément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.

Remarquez que dans les mœurs de la chevalerie, et dans tous les romans qui en ont parlé, cette condition n'était point honteufe. De plus, cette victoire de *Rodrigue* et fa générofité font de nouveaux motifs qui excufent la tendreffe de *Chimène*.

P. 254. *Je parlerais plus clairement de cette divine perfonne, fi je ne craignais de profaner fon nom facré,* &c. Les plus impudens fatiriques font fouvent les plus fots flatteurs. A quel propos louer ici la reine, quand il ne s'agit que

des rodomontades du comte de *Gormaz?* Il croyait, par cet artifice, mettre la reine de ſon parti.

P. 256. *Je vois bien, pour parler auſſi des modernes, que dans la belle Mariamne ce diſcours des ſonges... n'était pas abſolument néceſſaire, mais... il y ajoute une beauté merveilleuſe*, &c. La belle Mariamne, dont parle *Scudéri*, eſt un très-mauvais ouvrage, mais très-paſſable pour le temps où il fut composé. On joua cette Mariamne de *Triſtan* quelques mois avant le Cid. Voici ce diſcours de *Phérore* qui ajoute une beauté merveilleuſe :

Quelles fortes raiſons apportait ce docteur,
Qui ſoutient que le ſonge eſt toujours un menteur ?
Il diſait que l'humeur qui dans nos corps domine,
A voir certains objets ſouvent nous détermine :
Le flegme humide et froid ſe portant au cerveau,
Y vient repréſenter des brouillards et de l'eau :
La bile ardente et jaune aux qualités ſubtiles,
N'y dépeint que combats, qu'embraſemens de villes :
Le ſang qui tient de l'air, et répond au printemps,
Rend les moins fortunés en leurs ſonges contens, *&c.*

Ces vers, ſi déplacés dans une tragédie, font une malheureuſe imitation d'un des beaux endroits de *Pétrone.*

Somnia quæ ludunt animos volitantibus umbris.

P. 258. *Cette épouvantable procédure choque directement le ſens commun*, &c. *Scudéri* devait au moins reprocher ce procédé, et non cette procédure, à l'auteur eſpagnol dont *Corneille* imita les beautés et les défauts. Mais il était jaloux de *Corneille*, et non de *Guillen de Caſtro.*

P. 259. *Chimène, par un galimatias qui ne conclut rien, dit qu'elle veut perdre Rodrigue, et qu'elle ſouhaite ne le pouvoir pas*, &c. C'eſt un des beaux vers de l'eſpagnol.

Ibid. *Ce méchant combat de l'honneur et de l'amour*, &c. Ce combat de l'amour et de l'honneur eſt ce qu'on a jamais vu de plus naturel et de plus heureux ſur le théâtre d'Eſpagne.

Ibid. Sous cette caſaque noire
Repoſe paiſiblement
L'auteur d'heureuſe mémoire,
Attendant le jugement.

Il eſt plaiſant de voir *Scudéri* traiter *Corneille* d'homme ſans jugement.

P. 263. *Elle ajoute avec une impudence épouvantable :*

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène eſt le prix, *&c.*

Ces vers contribuèrent plus qu'aucun autre endroit au ſuccès du cinquième acte.

P. 264. *Elle dit au miſérable Don Sanche tout ce qu'elle devait raiſonnablement dire à l'autre quand il eut tué ſon père*, &c. Quelle pitié! Quoi? *Chimène* devait dire à *Rodrigue* qu'il avait pris le comte de *Gormaz* en traître.

P. 265. *Elle prononce enfin un* oui *ſi criminel*, &c. Elle ne prononce point ce *oui*, elle parle avec beaucoup de décence.

P. 266. *Je commence par le premier vers :*

Entre tous les amans, dont la jeune ferveur.

C'eſt parler français en allemand.

Voyez le jugement de l'académie.

P. 273. *Celui qui n'en eſt que le traducteur a dit :*

Qu'il ne doit qu'à lui ſeul toute ſa renommée.

Voyez l'épître de *Corneille* à *Ariſte*, à la fin de ces remarques ſur le Cid.

REMARQUES

Sur la lettre apologétique, ou réponse du sieur P. Corneille aux observations du sieur de Scudéri, sur le Cid.

Pag. 275. *Il ne vous suffit pas que votre libelle me déchire en public*, &c. Les observations sur le Cid.

Ibid. *Bien que je n'aie guère de jugement, si l'on s'en rapporte à vous, je n'en ai pas si peu que d'offenser une personne de si haute condition*, &c. M. le cardinal de *Richelieu*.

Ibid. *Je ne doute ni de votre noblesse, ni de votre vaillance*, &c. *Scudéri*, dans une de ses lettres adressées à M. *Corneille*, s'éleva beaucoup au-dessus de lui par sa naissance et sa noblesse, et fit une espèce de défi ou d'appel à M. *Corneille*; ce qui apprêta beaucoup à rire, et donna lieu à plusieurs pièces qui parurent dans ce temps. Ces pièces ne sont ni assez belles ni assez intéressantes pour être rapportées ici, outre qu'elles ne regardent en rien la critique ou l'apologie du Cid.

M. de *Scudéri* le prenait d'un ton fort haut, lorsqu'il s'agissait de noblesse : il était gouverneur de Notre-Dame de la Garde. Voyez ce qu'en dit le voyage de MM. *Bachaumont* et *Chapelle*.

Ibid. *Il n'est pas question de savoir de combien vous êtes plus noble ou plus vaillant que moi, pour juger de combien le Cid est meilleur que l'Amant libéral*, &c. L'Amant libéral, tragi-comédie, composée par M. de *Scudéri*.

P. 276. *Quand vous m'avez reproché mes vanités, et nommé le comte de Gormaz un capitan de comédie*, &c. Un des acteurs de la tragédie du Cid, dont le caractère est extrêmement fier et haut.

Ibid. *Vous ne vous êtes pas ſouvenu que vous avez mis un A qui lit au-devant de Ligdamon*, &c. Ligdamon, comédie faite par M. de *Scudéri*, au-devant de laquelle il avait mis une eſpèce de préface qu'il avait intitulée *A qui lit*, dans laquelle il y a une infinité de bravades ridicules et impertinentes.

Cet *A qui lit* répond à la formule italienne *A chi lege*, et n'eſt point une bravade.

P. 277. *Que même j'en ai porté l'original en ſa langue à monſeigneur le cardinal votre maître et le mien*, &c. *Corneille* appelle ici le cardinal de *Richelieu* ſon maître ; il eſt vrai qu'il en recevait une penſion, et on peut le plaindre d'y avoir été réduit; mais on doit le plaindre davantage d'avoir appelé ſon maître un autre que le roi.

Ibid. *Il n'a pas tenu à vous que, du premier lieu où beaucoup d'honnêtes gens me placent, je ne ſois deſcendu au-deſſous de Claveret*, &c.

Ces deux ou trois lignes que M. *Corneille* avait miſes dans cette lettre apologétique, lui attirèrent, de la part de *Claveret*, une lettre pleine d'impertinences et de ridiculités. Elle fut imprimée et vendue publiquement ; elle eſt ſi mauvaiſe qu'elle ne mérite pas d'être rapportée. Pluſieurs mauvais auteurs, affectionnés à *Claveret*, firent dans ce même temps de méchantes pièces, tant en vers qu'en proſe, qui ne ſervirent qu'à faire éclater davantage le mérite du Cid et de ſon auteur. M. *Corneille* en voulait à *Claveret*, parce qu'il avait diſtribué une pièce, intitulée *l'Auteur du vrai Cid eſpagnol à ſon traducteur français*, dans laquelle on prétendait montrer que le deſſein et le meilleur de la tragédie du Cid avaient été pillés de l'eſpagnol ; et cette pièce, quoique mauvaiſe, avait beaucoup cauſé de chagrin à M. *Corneille*, parce que *Claveret*, avec qui il était ami, avait été celui qui avait fait courir cette pièce.

P. 278. *Vous vous plaignez d'une lettre à Ariſte*, &c. Cette

lettre à Ariste, composée par M. P. *Corneille*, est dans le volume de ses œuvres diverses.

Ibid. *Je ne suis point homme d'éclaircissement*, &c. Ceci se doit entendre du défi que lui avait fait M. de *Scudéri*.

PREUVES

Des passages allégués dans les observations sur le Cid par M. de Scudéri, adressées à messieurs de l'académie française, pour servir de réponse à la lettre apologétique de M. Corneille.

P. 283. *On peut voir ce que j'en ai dit dans la traduction qu'en a faite Joseph Scaliger, ou dans Heinsius*, &c. Ce *Heinsius* était, comme *Scudéri*, un très-mauvais poëte, auteur d'une plate amplification latine, appelée *tragédie*, dont le sujet est le massacre de ce qu'on appelle *les innocens*.

Ibid. *Et l'on verra que la réponse de M. Corneille est aussi faible que ses injures*, &c. Mais n'est-ce pas *Scudéri* qui le premier a dit des injures? Et n'est-ce pas la méthode de tous ces barbouilleurs de papier, comme les *Fréron*, les *Guyon* et autres malheureux de cette espèce, qui attaquent insolemment ce qu'on estime, et qui ensuite se plaignent qu'on se moque d'eux?

REMARQUES

Sur la lettre de M. de Scudéri à l'académie française.

Pag. 284. *J'AI trop accoutumé de paraître parmi les personnes de qualité pour vouloir me cacher.* Ce *Scudéri* est un modeste personnage !

P. 285. *Mondori, la Villiers, n'étant pas dans le livre comme sur le théâtre, le* Cid *imprimé n'était plus le* Cid *que l'on a cru voir.*

Mondori, la Villiers, célèbres comédiens du temps des premières représentations du Cid, auxquels M. de *Scudéri* prétend attribuer le succès de cette pièce.

Ibid. *L'ingratitude qu'il a fait paraître pour vous, en disant qu*'il ne doit qu'à lui seul toute sa renommée, &c. Vers que M. *Corneille* avait mis dans une pièce, intitulée *Excuse à Ariste*, et qui lui attira un très-grand nombre d'ennemis qui écrivirent contre lui. Cette pièce est dans le volume de ses œuvres diverses, et on l'a réimprimée ici à la suite des *Remarques sur les sentimens de l'académie française.*

P. 286. *Qu'il voie et qu'il vainque, s'il peut; soit qu'il m'attaque en soldat, soit qu'il m'attaque en écrivain, il verra que je sais me défendre de bonne grâce... et qu'il aura besoin de toutes ses forces.* Rodomontade de M. de *Scudéri.*

REMARQUES

Sur les ſentimens de l'académie françaiſe ſur la tragi-comédie du Cid.

Pag. 288. CE jugement de l'académie fut rédigé par *Chapelain*; il eſt écrit tout entier de ſa main, et l'original eſt à la bibliothéque du roi.

P. 293. *Il n'eſt pas croyable qu'un plaiſir puiſſe être contraire au bon ſens, ſi ce n'eſt le plaiſir de quelque goût dépravé, comme eſt celui qui fait aimer les aigreurs et les amertumes*, &c. Le goût des aigres et des amers n'eſt pas contraire au bon ſens, mais au goût général.

Ibid. *Il n'eſt pas queſtion de plaire à ceux qui regardent toutes choſes avec un œil ignorant ou barbare, et qui ne ſeraient pas moins touchés de voir affliger une Clytemneſtre, qu'une Pénélope*, &c. Il n'y a perſonne qui puiſſe s'attendrir pour *Clytemneſtre*, quand elle eſt donnée pour la meurtrière de ſon époux : il ne faut pas apporter des exemples qui ne ſont pas dans la nature.

P. 294. *Si quelques pièces régulières donnent peu de ſatiſfaction, il ne faut pas croire que ce ſoit la faute des règles, mais bien celle des auteurs, dont le ſtérile génie n'a pu fournir à l'art une matière qui fût aſſez riche.* On devrait dire une forme aſſez belle.

P. 295. *Car le nœud des pièces de théâtre étant un accident inopiné*, &c. Ce nœud n'eſt pas toujours un accident inopiné, ſouvent il eſt formé par les combats des paſſions. Cette manière eſt la plus heureuſe et la plus difficile.

P. 296. *Tant y a qu'il ſe fait avec ſurpriſe*, &c. *Tant y a* eſt devenu une expreſſion baſſe, et ne l'était point alors.

P. 299. *Car, ni la bienſéance des mœurs d'une fille introduite comme vertueuſe n'y eſt gardée par le poëte, lorſqu'elle ſe réſout à épouſer celui qui a tué ſon père*, &c. Avec le reſpect que j'ai pour l'académie, il me ſemble, comme au public, qu'il n'eſt point du tout contre la vraiſemblance qu'un roi promette pour époux le vengeur de la patrie, à une fille qui, malgré elle, aime éperdument ce héros, ſurtout ſi l'on conſidère que ſon duel avec le comte de *Gormaz* était en ce temps-là regardé de tout le monde comme l'action d'un brave homme, dont il n'a pu ſe diſpenſer.

P. 300. *Il y aurait eu moins d'inconvéniens dans la diſpoſition du Cid de feindre contre la vérité, ou que le comte ne ſe fût pas trouvé à la fin véritable père de Chimène*... Si le comte n'eût pas été le père de *Chimène*, c'eſt cela qui eût fait un roman contre la vraiſemblance, et qui eût détruit tout l'intérêt.

Ibid. *Ou que le ſalut du roi et du royaume eût abſolument dépendu de ce mariage*, &c. Cette idée, que le ſalut de l'Etat eût dépendu du mariage de *Chimène*, me paraît très-belle : mais il eût fallu changer toute la conſtruction du poëme.

P. 301. *Ariſtote dit, dans ſa poëtique, que le poëte, pour traiter des choſes avenues, ne ſerait pas eſtimé moins poëte, parce que rien n'empêche que quelques-unes de ces choſes ne ſoient telles qu'il eſt vraiſemblable qu'elles ſoient avenues*. Avec la permiſſion d'*Ariſtote*, le vraiſemblable ne ſuffirait pas. On n'eſt point du tout poëte pour traiter un ſujet vraiſemblable ; on ne l'eſt que quand on l'embellit.

P. 303. *Il y a encore eu plus ſujet de le reprendre, pour avoir fait conſentir Chimène à épouſer Rodrigue le jour même qu'il avait tué le comte*. Il ſemble qu'elle épouſe *Rodrigue* le jour même que *Rodrigue* a tué ſon père. Non : elle conſent le jour même à ne plus ſolliciter la mort de *Rodrigue*,

et elle laiſſe entendre ſeulement qu'un jour elle pourra obéir au roi en épouſant *Rodrigue*, ſans donner une parole poſitive. Il me ſemble que cet art de *Corneille* méritait les plus grands éloges.

P. 308. *Et la beauté qu'eût produit dans l'ouvrage une ſi belle victoire de l'honneur ſur l'amour, eût été d'autant plus grande, qu'elle eût été plus raiſonnable.* Une choſe aſſez ſingulière, mais très-vraie, c'eſt que ſi *Chimène* avait continué à pourſuivre *Rodrigue* après qu'il a ſauvé Séville, et qu'il a pardonné à *Don Sanche*, cela eût été froid et ridicule. Si jamais on fait une pièce dans ce goût, je réponds de la chute. Les mêmes ſentimens qui charmèrent l'Eſpagne, charmèrent enſuite la France.

P. 309. *Chimène pourſuit lâchement cette mort*, &c. Aujourd'hui on dirait *faiblement.*

Ibid. *En un mot, elle a aſſez d'éclat et de charmes pour avoir fait oublier les règles à ceux qui ne les ſavent guère bien*, &c. Il me ſemble qu'il ne s'agit pas ici des règles, mais des mœurs.

P. 310. *Le comte n'était pas obligé de prévoir que l'un d'eux ſerait aſſez lâche pour vouloir racheter ſa vie, en acceptant la condition de la part de ſon vainqueur*, &c. Je ne crois pas que dans les temps de la chevalerie ce fût une lâcheté : rien n'était plus commun que des chevaliers qui, ayant été déſarmés, allaient porter leurs armes à la maîtreſſe du vainqueur. L'action de *Don Sanche* ne parut point du tout lâche en Eſpagne, où l'on était encore enthouſiaſmé de la chevalerie.

P. 311. *Ses diſcours ſont plutôt des effets de la prévention d'un vieux ſoldat que des fanfaronneries d'un capitan de farce*, &c. Il faut remarquer que les fanfaronnades de tous les capitans de comédie étaient alors portées à un excès de ridicule ſi outré, que le comte de *Gormaz*, tout fanfaron qu'il eſt, paraît modeſte en comparaiſon.

P. 312. *La relation qu'Elvire fait à Chimène eſt très-ſuccinte : elle eſt même néceſſaire pour faire paraître Chimène*, &c. Donc les comédiens ont eu très-grand tort de retrancher cette ſcène.

P. 313. *Ayant pu remarquer que Don Sanche eſt rival de Don Rodrigue en l'amour de Chimène*, &c. On ne dirait point aujourd'hui *rival en l'amour.*

Ibid. *La faute de jugement que l'obſervateur remarque dans la troiſième ſcène, nous ſemble bien remarquée*, &c. Il faut, je crois, conſidérer le temps où ſe paſſe l'action ; c'était celui où l'on attachait autant de honte à ne ſe pas battre en pareil cas qu'à trahir ſa patrie, et à faire les actions les plus baſſes. Il était bien plus déshonorant de ne pas tirer raiſon d'un affront, que de voler ſur le grand chemin ; car, dans ce ſiècle, preſque tous les ſeigneurs de fief rançonnaient les paſſans.

Notandi ſunt tibi mores.

Ajoutez *tempora.*

P. 320. *Vouloir qu'il y eût... un quatrième parti de ceux qui ne bougeaient d'auprès de la perſonne du roi. Bougeaient* eſt devenu depuis trop familier.

P. 323. *Cela* (la ruſe du roi qui, pour connaître le ſentiment de *Chimène*, lui aſſure que *Rodrigue* a péri dans le combat) *ſe pourrait bien défendre par l'exemple de pluſieurs grands princes.* Oui, pluſieurs grands princes ont pu employer de pareilles feintes, mais elles n'en ſont pas moins puériles au théâtre ; elles tiennent beaucoup plus du comique que du tragique.

P. 324. *Quant à l'ordonnance de Fernand, pour le mariage de Chimène avec celui de ſes deux amans qui ſortirait vainqueur du combat, on ne ſaurait nier qu'elle ne ſoit très-inique.* Inique ſans doute, mais très-conforme à l'uſage du temps.

P. 327. *C'eſt un défaut* (d'unité de lieu) *que l'on trouve en la plupart de nos poëmes dramatiques*. C'eſt auſſi ſouvent le défaut des décorateurs et des comédiens. Une action ſe paſſe tantôt dans le veſtibule d'un palais, tantôt dans l'intérieur, ſans bleſſer l'unité de lieu : mais le décorateur bleſſe la vraiſemblance, en ne repréſentant pas ce veſtibule et cet appartement. Ce ſerait un ſoulagement pour l'eſprit et un plaiſir pour les yeux, de changer la ſcène à meſure que les perſonnages ſont ſuppoſés paſſer d'un lieu à un autre dans la même enceinte.

REMARQUES

A l'occaſion des ſentimens de l'académie ſur les vers du Cid.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Vers 8. Elle n'ôte à pas un ni donne l'eſpérance.

Il *fallait* ni ne donne, *et l'omiſſion de ce* ne *avec la tranſpoſition de* pas un, *qui devait être à la fin, font que la phraſe n'eſt pas françaiſe*.

Peut-être faudrait-il laiſſer plus de liberté à la poëſie, à l'exemple de tous nos voiſins. Ce vers ſerait fort beau :

Je ne vous ai ravi ni donné la couronne.

Il eſt très-français ; *ni n'ai donné* le gâterait.

V. 15. Don Rodrigue, ſur-tout, n'a trait en ſon viſage,
Qui d'un homme de cœur ne ſoit la haute image.

C'eſt une hyperbole exceſſive de dire que chaque trait d'un viſage ſoit une image, &c.

N'a trait en ſon viſage eſt familier. Mais l'hyperbole n'eſt peut-être pas trop forte ; car il ſerait très-permis de dire, *tous les traits de ſon viſage annoncent un héros.*

V. 20. . . . . A paſſé pour merveille.

Cette façon de parler a été mal repriſe par l'obſervateur.

A paſſé pour merveille ne ſe dirait pas aujourd'hui, parce que cette expreſſion eſt triviale.

SCENE IV.

V. 33. Inſtruiſez-le d'exemple.

Cela n'eſt pas français ; il fallait dire : inſtruiſez-le par l'exemple de, *&c.*

Inſtruire d'exemple me paraît faire un très-bel effet en poëſie. Cette expreſſion même ſemble y être devenue d'uſage.

Il m'inſtruiſait d'exemple au grand art des héros.

V. 39. . . . . Ordonner une armée.

Ce n'eſt pas bien parler français, quelque ſens qu'on lui veuille donner, &c.

Puiſqu'on ne peut rendre ce mot que par périphraſe, il vaut mieux que la périphraſe ; il répond à *ordinare ;* il eſt plus énergique qu'*arranger*, *diſpoſer.*

V. 54. Gagnerait des combats, *&c.*

L'obſervateur a repris cette façon de parler avec quelque

ſondement, parce qu'on ne ſaurait dire qu'improprement : gagner des combats.

Si on gagne des batailles, pourquoi ne gagnerait-on pas des combats ?

V. 78. Le premier dont ma race ait vu rougir ſon front.

L'obſervateur a eu raiſon de remarquer qu'on ne peut dire : le front d'une race.

Pourquoi, ſi on anime tout en poëſie, une race ne pourra-t-elle pas rougir ? pourquoi ne lui pas donner un front comme des ſentimens ?

V. 87. Epargnes-tu mon ſang ?... Mon ame eſt ſatisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite.

Il y a contradiction en ces deux vers, de dire en même temps que ſon ame ſoit ſatisfaite et que ſes yeux reprochent à ſa main une défaite honteuſe, &c.

Y a-t-il contradiction ? Je ſuis ſatisfait, je ſuis vengé ; mais je l'ai été trop aiſément.

SCENE V.

V. 11. Nouvelle dignité fatale à mon bonheur,
Faut-il de votre éclat voir triompher le comte ?

Triompher de l'éclat d'une dignité, *ce ſont de belles paroles qui ne ſignifient rien.* N'eſt-il pas permis en poëſie de triompher de l'éclat des grandeurs ?

V. 28. Qui tombe ſur mon chef, *&c.*

L'obſervateur eſt trop rigoureux de reprendre ce mot qui n'eſt point tant hors d'uſage qu'il le dit. Ce mot a vieilli.

SCENE VI.

V. 18. Se faire un beau rempart de mille funérailles.

L'obſervateur a bien repris cet endroit, car le mot funérailles *ne ſignifie point des corps morts.*

Funérailles alors ſignifiait *funus*, et n'était pas uniquement attaché à l'idée d'enterrement.

SCENE VII.

V. 14. L'un échauffe mon cœur, l'autre retient mon bras.

Echauffer *eſt un verbe trop commun à toutes les deux paſſions*, &c.

Echauffe n'eſt pas mauvais ; *anime* ſerait plus noble. On l'a corrigé ainſi dans quelques éditions.

V. 32. Je dois à ma maîtreſſe auſſi-bien qu'à mon père.

Je dois *eſt trop vague*, &c.

L'uſage s'eſt depuis déclaré pour *Corneille.* On dit très-bien :

Je dois à la nature encor plus qu'à l'amour.

V. 49. Allons, mon bras. . .

L'obſervateur devait plutôt reprendre : allons, mon bras, *qu'*allons, mon ame.

Une ame va-t-elle mieux qu'un bras ?

ACTE

ACTE SECOND.

SCENE II.

Vers 3. Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de ſon temps; le ſais-tu ?

Le comte répond : peut-être ; *mais c'eſt mal répondu*, &c.
Cette faute eſt de l'eſpagnol.

V. 5. . . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'eſt ſon ſang ?

Une ardeur ne peut être appelée ſang par métaphore ni autrement.

Si un homme pouvait dire de lui qu'il a de l'ardeur dans les yeux ; y aurait-il une faute à dire que cette ardeur vient de ſon père, que c'eſt le ſang de ſon père ? N'eſt-ce pas le ſang qui, plus ou moins animé, rend les yeux vifs ou éteints ?

V. 6. A quatre pas d'ici je te le fais ſavoir.

Après avoir dit ces mots, le grand diſcours qui ſuit juſqu'à la fin de la ſcène devient hors de ſaiſon.

Cependant on entend les vers ſuivans avec plaiſir : et *la valeur n'attend pas le nombre des années*, eſt devenu un proverbe.

SCENE III.

V. 26. Les affronts à l'honneur ne ſe réparent point.

On dit bien faire affront à quelqu'un, *mais non pas* faire affront à l'honneur de quelqu'un.

Cette cenſure détruirait toute poëſie; on dit très-bien, *il outrage mon amour*, *ma gloire*.

V. 45. . . . . Quel comble à mon ennui !

Cette phrase n'est pas française.

On dit, *c'est le comble de ma douleur, de ma joie :* si ces tours n'étaient pas admis, il ne faudrait plus faire de vers.

SCENE V.

V. 16. Vous laissez cheoir ainsi ce glorieux courage.

Contre l'opinion de l'observateur, ce mot de cheoir *n'est pas si fort impropre en ce lieu qu'il ne se puisse supporter*, &c.

Cheoir n'est plus d'usage.

V. 36. . . . . Et ses nobles journées
Porter de-là les mers ses hautes destinées.

L'observateur a bien repris ses nobles journées; *car on ne dit point* les journées d'un homme *pour exprimer les combats qu'il a faits.*

On disait alors *les journées d'un homme ;* et il en est resté cette façon de parler triviale : *il a tant fait par ses journées ;* mais c'est dans le style comique.

V. 38. . . . . Arborer ses lauriers,

est bien repris par l'observateur, parce qu'on ne peut pas dire arborer un arbre, *&c.*

Arborer ses lauriers ne veut pas dire, *mettre des lauriers en terre pour les faire croître, planter des lauriers :* mais, comme on coupait des branches de laurier en l'honneur des vainqueurs, c'était les arborer que de les porter en triomphe, les montrer de loin comme s'ils étaient des arbres véritables. Ces figures ne sont-elles pas permises dans la poësie ?

SCENE VI.

V. 3. Je l'ai de votre part long-temps entretenu.

On dit bien, je lui ai parlé de votre part ; . . . *mais on ne peut pas dire*, je l'ai entretenu de votre part.

Je ne crois pas qu'on puiſſe trouver la moindre faute dans ce vers.

V. 18. On l'a pris tout bouillant encor de ſa querelle.

On ne peut pas dire : bouillant d'une querelle *comme on dit* bouillant de colère.

Tout bouillant encor de ſa querelle, me ſemble très-poëtique, très-énergique et très-bon.

V. 31. Il trouve en ſon devoir un peu trop de rigueur,
Et vous obéirait s'il avait moins de cœur.

Don Sanche péche fort contre le jugement, d'oſer dire au roi que le comte trouve trop de rigueur à lui rendre le reſpect qu'il lui doit, et encore plus quand il ajoute qu'il y aurait de la lâcheté à lui obéir.

Qu'on faſſe attention aux mœurs de ce temps-là, à la fierté des ſeigneurs, au peu de pouvoir des rois, et on verra que ceux qui rédigèrent ces remarques avaient une autre idée de la puiſſance royale que les guerriers du treizième ſiècle.

V. pénult. A quelques ſentimens que ſon orgueil m'oblige,
Sa perte m'affaiblit et ſon trépas m'afflige.

Toutes les parties de ce raiſonnement ſont mal rangées ; il fallait dire : à quelque reſſentiment que ſon orgueil m'ait obligé, ſon trépas m'afflige à cauſe que ſa perte m'affaiblit.

M'oblige ne peut-il pas très-bien être ſubſtitué à *m'ait obligé ? A cauſe que* ferait tout languir ; et le roi peut très-bien s'affliger de la perte d'un homme qui a ſervi long-

temps, ſans même ſonger qu'il pouvait ſervir encore. Ce ſentiment eſt bien plus noble.

SCENE VII.

V. 38. Par cette triſte bouche elle empruntait ma voix.

Chimène paraît trop ſubtile en tout cet endroit pour une affligée.

Ce défaut eſt de l'eſpagnol ; et, en effet, ces ſubtilités, ces recherches d'eſprit, ces déclamations refroidiſſent beaucoup le ſentiment.

V. 59. Moi dont les longs travaux ont acquis tant de gloire,
Moi que jadis par-tout a ſuivi la victoire.

Don Diegue devait exprimer ſes ſentimens devant ſon roi avec plus de modeſtie.

Oui dans nos mœurs, oui dans les règles de nos cours, mais non dans les temps de la chevalerie.

V. 81. Du crime glorieux qui cauſe nos débats,
Sire, j'en ſuis la tête, il n'en eſt que le bras.

On peut bien donner une tête et des bras à quelques corps figurés, comme, par exemple, à une armée, mais non pas à des actions, &c.

Cette faute eſt de l'eſpagnol.

V. 94. Il eſt juſte, grand Roi, qu'un meurtrier périſſe.

Ce mot de meurtrier *qu'il répète ſouvent, le feſant de trois ſyllabes, n'eſt que de deux.*

Meurtrier, *ſanglier*, &c. ſont de trois ſyllabes. Ce ſerait faire une contraction très-vicieuſe, et prononcer *ſangler*, *meurtrer*, que de réduire ces trois ſyllabes très-diſtinctes à deux.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

ELVIRE.

Vers 8. Mais chercher ton asile en la maison du mort ;
Jamais un meurtrier en fit-il son refuge ?

RODRIGUE.

Jamais un meurtrier s'offrit-il à son juge ?

Soit que Rodrigue veuille consentir au sens d'Elvire, soit qu'il y veuille contrarier, il y a grande obscurité en ce vers, &c.

Y contrarier. Ce verbe ne se dit plus avec le datif ; on dit *contrarier une opinion*, *s'y opposer*, *la contredire*, &c.

SCENE II.

V. 6. Employez mon épée à punir le coupable.

La bienséance eût été mieux observée s'il se fût mis en devoir de venger Chimène sans lui en demander la permission.

Point du tout ; ce n'était pas l'usage de la chevalerie ; il fallait qu'un champion fût avoué par sa dame : et de plus, *Don Sanche* ne devait pas s'exposer à déplaire à sa maîtresse, s'il était vainqueur d'un homme que *Chimène* eût encore aimé.

SCENE III.

V. 39. Quoi, j'aurai vu mourir mon père entre mes bras !

Elle avait dit auparavant qu'il était mort quand elle arriva sur le lieu.

Le comte venait d'expirer quand *Chimène* a été témoin de ce spectacle. Elle est très-bien fondée à dire, *je l'ai vu mourir entre mes bras*. Ce n'est pas assurément une hyperbole trop forte, c'est le langage de la douleur.

SCENE IV.

V. 58. Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie.

Fui *eſt de deux ſyllabes.*
Fui eſt d'une ſyllabe, comme *lui*, *bruit*, *cuit.*

V. 75. Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu ;
Et pour mieux tourmenter mon eſprit éperdu, *&c.*

Perdu *et* éperdu *ne peuvent rimer, à cauſe que l'un eſt le ſimple et l'autre le composé.*

Perdu et *éperdu* ſignifiant deux choſes abſolument différentes, laiſſons aux poëtes la liberté de faire rimer ces mots. Il n'y a pas aſſez de rimes dans le genre noble pour en diminuer encore le nombre.

V. 115. Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis.

Ces termes, tu le dois, *ſont équivoques*, &c.
Non aſſurément, ils ne ſont point équivoques ; le ſens eſt ſi clair qu'il eſt impoſſible de s'y méprendre ; et ſi c'eſt une licence en poëſie, c'eſt une très-belle licence.

SCENE VI.

V. 35. L'amour n'eſt qu'un plaiſir et l'honneur un devoir.

Il fallait dire, l'amour n'eſt qu'un plaiſir, l'honneur eſt un devoir, *&c.*

C'eſt encore ici la même obſervation ; il y a peut-être un léger défaut de grammaire : mais la force, la vérité, la clarté du ſens font diſparaître ce défaut.

V. 38. Et vous m'oſez pouſſer à la honte du change !

Ce n'eſt point bien parler que de dire : Vous me conſeillez de changer ; *on ne dit point* pouſſer à la honte.

Le mot de *pouſſer* n'eſt pas noble, mais il ferait beau de dire : *Vous me forcez à la honte*, *vous m'entraînez dans la honte.*

V. 53. La cour eſt en déſordre et le peuple en alarmes.

Il fallait dire en alarme *au ſingulier.*

On dit mieux en *alarmes* au pluriel qu'au ſingulier en poëſie.

ACTE QUATRIEME.

SCENE III.

Vers 18. Qu'il devienne l'effroi de Grenade et Tolède.

Il fallait répéter le de, *et dire* de Grenade et de Tolède.

Il y a bien des occaſions où le poëte eſt obligé de ſupprimer ce *de.*

V. 41. . . . . Leur brigade était prête.

Contre l'avis de l'obſervateur, le mot de brigade *ſe peut prendre pour un plus grand nombre que de cinq cents... et quelquefois on peut appeler* brigade *la moitié d'une armée.*

La moitié d'une armée, un gros détachement même n'eſt point appelé *brigade;* et ce mot *brigade* n'eſt plus d'uſage en poëſie.

V. 55. J'en cache les deux tiers auſſitôt qu'arrivés.

Cette façon de parler n'eſt pas françaiſe; il fallait dire, auſſitôt qu'ils furent arrivés, *&c.*

Auſſitôt qu'arrivés eſt bien plus fort, plus énergique, plus beau en poëſie que cette expreſſion auſſi languiſſante que régulière, *auſſitôt qu'ils furent arrivés.*

SCENE IV.

V. dern. Contrefaites le triſte.

L'obſervateur n'a pas eu raiſon de reprendre cette façon de parler qui eſt en uſage; mais il eſt vrai qu'elle eſt baſſe dans la bouche d'un roi.

Elle eſt baſſe dans la bouche de tout perſonnage tragique

SCENE V.

V. 3. Si de nos ennemis Rodrigue a le deſſus,
Il eſt mort à nos yeux des coups qu'il a reçus.

Quand un homme eſt mort, *on ne peut dire qu'*il a le deſſus *des ennemis*, *mais bien* il a eu.

On peut encore obſerver qu'*avoir le deſſus des ennemis*, eſt une expreſſion trop populaire.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 5. Mon amour vous le doit, et mon cœur qui ſoupire
N'oſe, ſans votre aveu, ſortir de votre empire.

CETTE *expreſſion*, qui ſoupire, *eſt imparfaite : il fallait dire* qui ſoupire pour vous ; *et*, *par le ſecond vers*, *il ſemble qu'il demande plutôt permiſſion de changer d'amour que de mourir*.

On pourrait dire encore qu'un cœur, qui n'oſe ſortir du monde et de l'empire de ſa maîtreſſe ſans l'ordre de la dame, eſt une idée romaneſque qui éteint, dans cet endroit, la chaleur de la paſſion, et que tout ce qui eſt guindé, recherché, affecté, eſt froid.

SCENE III.

V. 24. Que ce jeune ſeigneur endoſſe le harnois.

L'obſervateur ne devait pas reprendre cette phraſe qui n'eſt point hors d'uſage, &c.

On endoſſait effectivement alors le harnois. Les chevaliers portaient cinquante livres de fer au moins. Cette

mode ayant fini, *endoſſer le harnois* a ceſſé d'être en uſage. *Boileau* a dit, *dormir en plein champ le harnois ſur le dos;* mais c'eſt dans une ſatire.

V. 27. Un tel choix et ſi prompt vous doit bien faire voir
Qu'elle cherche un combat qui force ſon devoir,
Et, livrant à Rodrigue une victoire aiſée,
Puiſſe l'autoriſer à paraître apaiſée.

Ce dernier vers ne ſignifie pas bien puiſſe lui donner lieu de s'apaiſer, ſans qu'il y aille de ſon honneur.

Cette critique paraît trop ſévère. Il me ſemble que l'auteur dit ce qu'on lui reproche de n'avoir pas dit.

SCENE V.

V. 1. Madame, à vos genoux j'apporte cette épée.

On peut bien apporter une épée aux pieds de quelqu'un; *mais non pas* aux genoux.

On apporte aux genoux comme aux pieds.

Concluſion des ſentimens de l'académie ſur le Cid.

Le cinquième article des obſervations (de Scudéri) comprend les larcins de l'auteur qui ſont ponctuellement ceux que l'obſervateur a remarqués.

Le mot *larcins* eſt dur. Traduire les beautés d'un ouvrage étranger, enrichir ſa patrie et l'avouer, eſt-ce là un larcin?

Il n'a pas laiſſé de faire éclater en beaucoup d'endroits de ſi beaux ſentimens et de ſi belles paroles, qu'il a en quelque ſorte imité le ciel qui, en la diſpenſation de ſes grâces, donne indifféremment la beauté du corps aux méchantes ames et aux bonnes.

Cette imitation du ciel fait voir qu'on était éloigné de la véritable éloquence, et qu'on cherchait de l'eſprit à quelque prix que ce fût.

Néanmoins la naïveté et la véhémence de ses passions, la force et la délicatesse de plusieurs de ses pensées, et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ses défauts, lui ont acquis un rang considérable entre les poëmes français de ce genre, &c.

Ces dernières lignes sont un aveu assez fort du mérite du Cid ; on en doit conclure que les beautés y surpassent les défauts, et que, par le jugement de l'académie, *Scudéri* est beaucoup plus condamné que *Corneille*.

Fin des remarques sur les sentimens de l'académie française.

N. B. Les deux pièces de vers imprimées à la suite des sentimens de l'académie, dans l'édition commentée, ne se trouvant pas dans quelques éditions du théâtre de *Corneille*, on a cru devoir les donner ici en entier avec les remarques au bas des pages.

EXCUSE

A ARISTE. (*a*)

Ce n'est donc pas assez ; et de la part des muses,
Ariste, c'est en vers qu'il vous faut des excuses ;
Et la mienne pour vous n'en plaint pas la façon ;
Cent vers lui coûtent moins que deux mots de chanson ;
Son feu ne peut agir, quand il faut qu'il s'explique
Sur les fantasques airs d'un rêveur de musique,

(*a*) Voici cette épître de *Corneille* qu'on prétend qui lui attira tant d'ennemis ; mais il est très-vraisemblable que le succès du Cid lui en fit bien davantage : elle paraît écrite entièrement dans le goût et dans le style de *Régnier*, sans grâces, sans finesse, sans élégance, sans imagination ; mais on y voit de la facilité et de la naïveté.

Et que pour donner lieu de paraître à ſa voix,
De ſa bizarre quinte il ſe faſſe des loix.
Qu'il ait ſur chaque ton ſes rimes ajuſtées,
Sur chaque tremblement ſes ſyllabes comptées,
Et qu'une faible pointe à la fin d'un couplet,
En dépit de Phébus donne à l'art un ſoufflet :
Enfin cette priſon déplaît à ſon génie :
Il ne peût rendre hommage à cette tyrannie ;
Il ne ſe leurre point d'animer de beaux chants,
Et veut pour ſe produire avoir la clef des champs.
C'eſt lorſqu'il court d'haleine, et qu'en pleine carrière,
Quittant ſouvent la terre, en quittant la barrière,
Puis d'un vol élevé ſe cachant dans les cieux,
Il rit du déſeſpoir de tous ſes envieux.
Ce trait eſt un peu vain, Ariſte, je l'avoue ;
Mais faut-il s'étonner d'un poëte qui ſe loue ? (*b*)
Le Parnaſſe, autrefois dans la France adoré,
Feſait pour ſes mignons un autre âge doré :
Notre fortune enflait du prix de nos caprices,
Et c'était une banque à de bons bénéfices ;
Mais elle eſt épuiſée, et les vers à préſent
Aux meilleurs du métier n'apportent que du vent ;
Chacun s'en donne à l'aiſe, et ſouvent ſe diſpenſe
A prendre par ſes mains toute ſa récompenſe.
Nous nous aimons un peu, c'eſt notre faible à tous ;
Le prix que nous valons, qui le ſait mieux que nous ?
Et puis la mode en eſt, et la cour l'autoriſe.
Nous parlons de nous-même avec toute franchiſe.

(*b*) *Mais faut-il s'étonner d'un poëte qui ſe loue ?*

Le mot *poëte*, *ouate*, étaient alors de deux ſyllabes en vers. *Boileau*, qui a beaucoup ſervi à fixer la langue, a mis trois ſyllabes à tous les mots de cette eſpèce.

Si ſon aſtre en naiſſant ne l'a formé poëte,
. . . .
Où ſur l'ouate molle éclate le tabis.

La fauſſe humilité ne met plus en crédit.
Je ſais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer, je ne fais point de ligue :
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai ſans brigue ;
Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
Ne les va point quêter de réduit en réduit ; (c)
Mon travail ſans appui monte ſur le théâtre ;
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre.
Là, ſans que mes amis prêchent leurs ſentimens,
J'arrache quelquefois leurs applaudiſſemens ;
Là, content du ſuccès que le mérite donne,
Par d'illuſtres avis je n'éblouis perſonne ;
Je ſatisfais enſemble et peuple et courtiſans ;
Et mes vers en tous lieux ſont mes ſeuls partiſans :
Par leur ſeule beauté ma plume eſt eſtimée : (d)
Je ne dois qu'à moi ſeul toute ma renommée ;
Et penſe toutefois n'avoir point de rival
A qui je faſſe tort en le traitant d'égal.
Mais inſenſiblement je donne ici le change ;
Et mon eſprit s'égare en ſa propre louange :
Sa douceur me ſéduit, je m'en laiſſe abuſer,
Et me vante moi-même au lieu de m'excuſer.

(c) *Ne les va point quêter de réduit en réduit.*

Ce vers déſigne tous ſes rivaux qui cherchaient à ſe faire des protecteurs et des partiſans, et cet endroit les ſouleva tous.

(d) *Par leur ſeule beauté ma plume eſt eſtimée :*
Je ne dois qu'à moi ſeul toute ma renommée.

Ces vers étaient d'autant plus révoltans, qu'il n'avait fait encore aucun de ces ouvrages qui ont rendu ſon nom immortel. Il n'était connu que par ſes premières comédies et par ſa tragédie de Médée, pièces qui ſeraient ignorées aujourd'hui, ſi elles n'avaient été ſoutenues depuis par ſes belles tragédies. Il n'eſt pas permis d'ailleurs de parler ainſi de ſoi-même. On pardonnera toujours à un homme célèbre de ſe moquer de ſes ennemis, et de les rendre ridicules ; mais ſes propres amis ne lui pardonneront jamais de ſe louer.

Revenons aux chanſons que l'amitié demande.
J'ai brûlé fort long-temps d'une amour aſſez grande, (*e*)
Et que juſqu'au tombeau je dois bien eſtimer,
Puiſque ce fut par-là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon ame fut priſe.
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchiſe.
Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour ;
Et ce que j'ai de nom je le dois à l'amour.
J'adorai donc Philis, et la ſecrète eſtime
Que ce divin eſprit feſait de notre rime,
Me fit devenir poëte auſſitôt qu'amoureux ;
Elle eut mes premiers vers, elle eut mes premiers feux,
Et bien que maintenant cette belle inhumaine
Traite mon ſouvenir avec un peu de haine,
Je me trouve toujours en état de l'aimer ;
Je me ſens tout ému quand je l'entends nommer ;
Et par le doux effet d'une prompte tendreſſe,
Mon cœur ſans mon aveu reconnaît ſa maîtreſſe,
Après beaucoup de vœux et de ſoumiſſions,
Un malheur rompt le cours de nos affections ;
Mais toute mon amour en elle conſommée,
Je ne vois rien d'aimable après l'avoir aimée :
Auſſi n'aimé-je plus, et nul objet vainqueur
N'a poſſédé depuis ma veine ni mon cœur.

(*e*) *J'ai brûlé fort long-temps d'une amour aſſez grande.*

Il avait aimé très-paſſionnément une dame de Rouen, nommée madame *Dupont*, femme d'un maître des comptes de la même ville, qui était parfaitement belle, qu'il avait connue toute petite fille pendant qu'il étudiait à Rouen au collége des jéſuites, et pour qui il fit pluſieurs petites pièces de galanterie, qu'il n'a jamais voulu rendre publiques, quelques inſtances que lui aient fait ſes amis. Il les brûla lui-même environ deux ans avant ſa mort. Il lui communiquait la plupart de ſes pièces avant de les mettre au jour; et, comme elle avait beaucoup d'eſprit, elle les critiquait fort judicieuſement ; en ſorte que M. *Corneille* a dit pluſieurs fois qu'il lui était redevable de pluſieurs endroits de ſes premières pièces. *Note ancienne qui ſe trouve dans les éditions de Corneille.*

Vous le dirai-je, ami ? tant qu'ont duré nos flammes,
Ma muſe également chatouillait nos deux ames :
Elle avait ſur la mienne un abſolu pouvoir ;
J'aimais à le décrire, elle à le recevoir.
Une voix raviſſante, ainſi que ſon viſage,
La feſait appeler le phénix de notre âge,
Et ſouvent de ſa part je me ſuis vu preſſer
Pour avoir de ma main de quoi mieux l'exercer.
Jugez vous-même, Ariſte, à cette douce amorce,
Si mon génie était pour épargner ſa force :
Cependant mon amour, le père de mes vers,
Le fils du plus bel œil qui fût en l'univers,
A qui déſobéir c'était pour moi des crimes,
Jamais en ſa faveur n'en put tirer deux rimes ;
Tant mon eſprit alors contre moi révolté,
En haine des chanſons ſemblait m'avoir quitté ;
Tant ma veine ſe trouve aux airs mal aſſortie,
Tant avec la muſique elle a d'antipathie ;
Tant alors de bon cœur elle renonce au jour ;
Et l'amitié voudrait ce que n'a pu l'amour !
N'y penſez plus, Ariſte ; une telle injuſtice
Expoſerait ma muſe à ſon plus grand ſupplice.
Laiſſe-la toujours libre agir ſuivant ſon choix,
Céder à ſon caprice, et s'en faire des loix.

RONDEAU. (*a*)

QU'IL faſſe mieux, ce jeune jouvencel,
A qui le Cid donne tant de martel,
Que d'entaſſer injure ſur injure,
Rimer de rage une lourde impoſture,
Et ſe cacher ainſi qu'un criminel. (*b*)
Chacun connaît ſon jaloux naturel,
Le montre au doigt comme un fou ſolennel,
Et ne croit pas en ſa bonne écriture.
          Qu'il faſſe mieux.
Paris entier ayant vu ſon cartel
L'envoie au diable et ſa muſe au bordel. (*c*)
Moi, j'ai pitié des peines qu'il endure,
Et comme ami je le prie et conjure,
S'il veut ternir un ouvrage immortel,
          Qu'il faſſe mieux.

(*a*) Ce rondeau fut fait par *Corneille*, en 1637, dans le temps du différent qu'il eut avec *Scudéri*, au ſujet des obſervations ſur le Cid.

(*b*) *Scudéri* n'avait pas d'abord mis ſon nom à ſes Obſervations ſur le Cid. Il en fut fait deux éditions, ſans qu'on sût de quelle part elles venaient. Cela ſe découvrit néanmoins, et les brouilla enſemble.

(*c*) Ce terme groſſier n'eſt pas tolérable ; mais *Régnier* et beaucoup d'autres l'avaient employé ſans ſcrupule. *Boileau* même, dans le ſiècle des bienſéances, en 1674, ſouilla ſon chef-d'œuvre de l'art poëtique par ces deux vers, dans leſquels il caractériſait *Régnier*.

Heureux ſi moins hardi dans ſes vers pleins de ſel,
Il n'eût jamais mené les Muſes au bordel.

Ce fut le judicieux *Arnaud* qui l'obligea de réformer ces deux vers, où l'auteur tombait dans le défaut qu'il reprochait à *Régnier*.
Boileau ſubſtitua ces deux vers excellens :

Heureux ſi ſes diſcours craints du chaſte lecteur,
Ne ſe ſentaient des lieux que fréquentait l'auteur !

Il eût été à ſouhaiter que *Corneille* eût trouvé un *Arnaud* ; il lui eût fait ſupprimer ſon rondeau tout entier, qui eſt trop indigne de l'auteur du Cid.

AVERTISSEMENT

DU COMMENTATEUR

SUR LA TRAGEDIE DE CINNA.

Ce n'eſt pas ici une pièce telle que les Horaces : on voit bien le même pinceau, mais l'ordonnance du tableau eſt très-ſupérieure. Il n'y a point de double action : ce ne ſont point des intérêts indépendans les uns des autres, des actes ajoutés à des actes; c'eſt toujours la même intrigue. Les trois unités ſont auſſi parfaitement obſervées qu'elles puiſſent l'être, ſans que l'action ſoit gênée, ſans que l'auteur paraiſſe faire le moindre effort. Il y a toujours de l'art, et l'art s'y montre rarement à découvert.

On donne ici (dans l'édition publiée par M. de *Voltaire*) ce chef-d'œuvre du grand *Corneille* tel qu'il le fit imprimer, avec le chapitre de *Sénèque* le philoſophe dont il tira ſon ſujet, (ainſi qu'il avait publié le Cid avec les vers eſpagnols qu'il traduiſit.) On y ajoute ſon épître dédicatoire à *Montauron*, tréſorier de l'épargne, et la lettre du célèbre *Balzac*.

EPITRE

EPITRE DEDICATOIRE

A MONSIEUR

DE MONTAURON.

(*Page 368 de l'in-4°*, *tome premier.*)

MONSIEUR,

Je vous présente un tableau d'une des plus belles actions d'*Auguste*. Ce monarque était tout généreux, et sa générosité n'a jamais paru avec tant d'éclat que dans les effets de sa clémence et de sa *libéralité*. Ces deux rares vertus lui étaient si naturelles et si inséparables en lui, qu'il semble qu'en cette histoire, que j'ai mise sur notre théâtre, elles se soient tour à tour entre-produites dans son ame. Il avait été si *libéral* envers *Cinna*, que sa conjuration ayant fait voir une ingratitude extraordinaire, il eut besoin d'un extraordinaire effort de clémence pour lui pardonner ; et le pardon qu'il lui donna fut la source des nouveaux bienfaits dont il lui fut prodigue pour vaincre tout-à-fait cet esprit qui n'avait pu être gagné par les premiers ; de sorte qu'il est vrai de dire qu'il eût été moins clément envers lui, s'il eût été moins *libéral*, et qu'il eût été moins *libéral*, s'il eût été moins clément. Cela étant, ne puis-je pas avec justice donner le portrait de l'une de ces héroïques vertus à celui qui possède l'autre en un si haut degré ; puisque, dans cette action, ce grand prince les a si bien attachées, et comme unies l'une à l'autre, qu'elles ont été tout ensemble la cause et l'effet l'une de l'autre? Je le puis certes d'autant

plus juſtement que je vois votre généroſité, comme voulant imiter ce grand empereur (*a*), prendre plaiſir à s'étendre ſur les gens de lettres, en un temps où beaucoup penſent avoir trop récompenſé leurs travaux, quand ils les ont honorés d'une louange ſtérile. Vous avez traité quelques-unes de nos muſes avec tant de magnanimité, qu'en elles vous avez obligé toutes les autres ; de ſorte qu'il n'en eſt point qui ne vous en doive un remercîment. Trouvez bon, Monſieur, que je m'acquitte de celui que je reconnais vous en devoir, par le préſent que je vous fais de ce poëme, que j'ai choiſi comme le plus durable des miens, pour apprendre plus long-temps à ceux qui le liront, que le *généreux* M. de *Montauron*, par une *libéralité* inouie en ce ſiècle, s'eſt rendu toutes les muſes redevables ; et que je prends tant de part aux bienfaits dont vous avez ſurpris quelques-unes d'elles, que je m'en dirai toute ma vie,

MONSIEUR,

votre très-humble et très-obligé ſerviteur,

CORNEILLE.

(*a*) Voilà une étrange lettre, et pour le ſtyle et pour les ſentimens. On n'y reconnait point *la main qui crayonna l'ame du grand Pompée, et l'eſprit de Cinna*. Celui qui feſait des vers ſi ſublimes n'eſt plus le même en proſe. On ne peut s'empêcher de plaindre *Corneille*, et ſon ſiècle, et les beaux arts, quand on voit ce grand homme, négligé à la cour, comparer le ſieur de *Montauron* à l'empereur *Auguſte*. Si pourtant la reconnaiſſance arracha ce ſingulier hommage, il faut encore plus en louer *Corneille* que l'en blâmer ; mais on peut toujours l'en plaindre.

EXTRAIT

Du livre de Sénèque le philosophe, dont le sujet de Cinna est tiré. (*Page 370, édition in-4°.*)

Seneca, lib. 1. de clementiâ, cap. 9. (a)

Divus Augustus mitis fuit princeps, si quis illum à principatu suo æstimare incipiat : in communi quidem republicâ duodevicesimum egressus annum, jam pugiones in sinu amicorum absconderat, jam insidiis M. Antonii consulis latus petierat, jam fuerat collega proscriptionis : sed cùm annum quadragesimum transisset, et in Galliâ moraretur, delatum est ad eum indicium L. Cinnam, solidi ingenii virum, insidias ei struere. Dictum est et ubi, et quandò, et quemadmodùm aggredi vellet. Unus ex consciis deferebat ; statuit se ab eo vindicare. Consilium amicorum advocari jussit.

Nox illi inquieta erat, cùm cogitaret adolescentem nobilem, hoc detracto integrum, Cn. Pompeii nepotem damnandum. Jam unum hominem occidere non poterat, cùm M. Antonio proscriptionis edictum inter cænam dictaret. Gemens subindè voces

(a) L'aventure de *Cinna* laisse quelque doute. Il se peut que ce soit une fiction de *Sénèque*, ou du moins qu'il ait ajouté beaucoup à l'histoire pour mieux faire valoir son chapitre de la clémence. C'est une chose bien étonnante que *Suétone*, qui entre dans tous les détails de la vie d'*Auguste*, passe sous silence un acte de clémence qui ferait tant d'honneur à cet empereur, et qui ferait la plus mémorable de ses actions. *Sénèque* suppose la scène en Gaule. *Dion Cassius*, qui rapporte cette anecdote long-temps après *Sénèque*, au milieu du troisième siècle de notre ère vulgaire, dit que la chose arriva dans Rome. J'avoue que je croirai difficilement qu'*Auguste* ait nommé sur le champ premier consul un homme convaincu d'avoir voulu l'assassiner.

Mais vraie ou fausse, cette clémence d'*Auguste* est un des plus nobles sujets de tragédie, une des plus belles instructions pour les princes. C'est une grande leçon de mœurs ; c'est, à mon avis, le chef-d'œuvre de *Corneille*, malgré quelques défauts.

varias emittebat et inter se contrarias. Quid ergo? Ego percussorem meum securum ambulare patiar, me sollicito? Ergo non dabit pœnas, qui tot civilibus bellis frustrà petitum caput, tot navalibus, tot pedestribus prœliis incolume, postquam terrâ marique pax parta est, non occidere constituat, sed immolare? (Nam sacrificantem placuerat adoriri.) Rursùs silentio interposito majore multò voce sibi quàm Cinnæ irascebatur. Quid vivis, si perire te tam multorum interest? Quis finis erit suppliciorum? quis sanguinis? Ego sum nobilibus adolescentulis expositum caput, in quod mucrones acuant. Non est tanti vita, si, ut ego non peream, tam multa perdenda sunt. Interpellavit tandem illum Livia uxor; et admittis, inquit, muliebre consilium? Fac quod medici solent, ubi usitata remedia non procedunt, tentant contraria. Severitate nihil adhuc profecisti: Salvidienum Lepidus secutus est, Lepidum Muræna, Murænam Cæpio, Cæpionem Egnatius, ut alios taceam quos tantùm ausos pudet: nunc tenta quomodò tibi cedat clementia. Ignosce L. Cinnæ; deprehensus est, jam nocere tibi non potest; prodesse famæ tuæ potest.

Gavisus sibi quòd advocatum invenerat, uxori quidem gratias egit: renuntiari autem extemplò amicis quos in consilium rogaverat, imperavit, et Cinnam unum ad se accersit, dimissisque omnibus è cubiculo, cum alteram poni Cinnæ cathedram jussisset, hoc, inquit, primum à te peto ne me loquentem interpellas, ne meo sermone medio proclames, dabitur tibi loquendi liberum tempus. Ego te, Cinna, cùm in hostium castris invenissem, non factum tantùm mihi inimicum, sed natum, servavi; patrimonium tibi omne concessi; hodiè tam fœlix es et tam dives, ut victo victores invideant: sacerdotium tibi petenti, præteritis compluribus quorum parentes mecum militaverant, dedi. Cùm sic de te meruerim, occidere me constituisti.

Cùm ad hanc vocem exclamasset Cinna, procul hanc ab se

abesse dementiam : non præstas, inquit, fidem, Cinna; convenerat ne interloquereris. Occidere, inquam, me paras. Adjecit locum, socios, diem, ordinem insidiarum, cui commissum esset ferrum. Et cum defixum videret, nec ex conventione jam, sed ex conscientiâ tacentem : quo, inquit, hoc animo facis ? ut ipse sis princeps ? Malè me herculè cum republicâ agitur, si tibi ad imperandum nihil præter me obstat. Domum tuam tueri non potes, nuper libertini hominis gratiâ in privato judicio superatus es. Adeò nihil facilius putas quàm contrà Cæsarem advocare ? Cedo, si spes tuas solus impedio. Paulusne te et Fabius Maximus et Cossi et Servilii ferent, tantumque agmen nobilium, non inania nomina præferentium, sed eorum qui imaginibus suis decori sunt ? Ne totam ejus orationem repetendo magnam partem voluminis occupem, diutiùs enim quàm duabus horis locutum esse constat, cùm hanc pœnam, quâ solâ erat contentus futurus, extenderet. Vitam tibi, inquit, Cinna, iterùm do, priùs hosti, nunc insidiatori ac parricidæ. Ex hodierno die inter nos amicitia incipiat. Contendamus utrùm ego meliore fide vitam tibi dederim, an tu debeas. Post hæc detulit ultrò consulatum, questus, quod non auderet petere, amicissimum, fidelissimumque habuit, hæres solus fuit illi, nullis ampliùs insidiis ab ullo petitus est.

LETTRE

DE M. DE BALZAC

A M. CORNEILLE.

(*Page 373.*)

MONSIEUR,

(*a*) J'AI fenti un notable foulagement depuis l'arrivée de votre paquet, et je crie miracle dès le commencement de ma lettre. Votre Cinna guérit les malades : il fait que les paralytiques battent des mains : il rend la parole à un muet, ce ferait trop peu de dire à un enrhumé. En effet, j'avais perdu la parole avec la voix ; et, puifque je les recouvre l'une et l'autre par votre moyen, il eft bien jufte que je les emploie toutes deux à votre gloire, et à dire fans ceffe, *la belle chofe !* Vous avez peur néanmoins d'être de ceux qui font accablés par la majefté des fujets qu'ils traitent, et ne penfez pas avoir apporté affez de force pour foutenir la grandeur romaine. Quoique cette modeftie me plaife, elle ne me perfuade pas, et je m'y oppofe pour l'intérêt de la vérité. Vous êtes trop fubtil examinateur d'une compofition univerfellement approuvée : et s'il était vrai qu'en quelqu'une de fes parties vous euffiez fenti quelque faibleffe, ce ferait un fecret entre vos mufes et vous, car je vous affure que

(*a*) Les étrangers verront dans cette lettre quelle était l'éloquence de ce temps-là. Il n'eft guère convenable peut-être que l'éloquence foit le partage d'une lettre familière ; et, comme dit M. l'abbé d'*Olivet*, *Balzac* écrivait une lettre comme *Lingende* fefait un fermon ou un panégyrique ; il s'étudiait à prodiguer les figures.

perſonne ne l'a reconnue. La faibleſſe ſerait de notre expreſſion et non pas de votre penſée : elle viendrait du défaut des inſtrumens, et non pas de la faute de l'ouvrier : il faudrait en accuſer l'incapacité de notre langue.

Vous nous faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris, et ne l'avez point briſée en la remuant. Ce n'eſt point une Rome de *Caſſiodore* (*b*), et auſſi déchirée qu'elle était au ſiècle des *Théodorics;* c'eſt une Rome de *Tite-Live*, et auſſi pompeuſe qu'elle était au temps des premiers *Céſars*. Vous avez même trouvé ce qu'elle avait perdu dans les ruines de la république, cette noble et magnanime fierté ; et il ſe voit bien quelques paſſables traducteurs de ſes paroles et de ſes locutions, mais vous êtes le vrai et le fidèle interprète de ſon eſprit et de ſon courage. Je dis plus, Monſieur, vous êtes ſouvent ſon pédagogue, et l'avertiſſez de la bienſéance, quand elle ne s'en ſouvient pas. Vous êtes le réformateur du vieux temps, s'il a beſoin d'embelliſſement ou d'appui. Aux endroits où Rome eſt de brique, vous la rebâtiſſez de marbre : quand vous trouvez du vide, vous le rempliſſez d'un chef-d'œuvre ; et je prends garde que ce que vous prêtez à l'hiſtoire eſt toujours meilleur que ce que vous empruntez d'elle.

La femme d'*Horace* et la maîtreſſe de *Cinna*, qui ſont vos deux véritables enfantemens, et les deux pures créatures de votre eſprit, ne ſont-elles pas auſſi les principaux ornemens de vos deux poëmes ? Et qu'eſt-ce que la ſainte antiquité a produit de vigoureux et de ferme dans le ſexe faible, qui ſoit comparable à ces nouvelles héroïnes que vous avez miſes au monde, à

(*b*) Pourquoi parler de *Théodoric* et de *Caſſiodore*, quand il s'agit d'*Auguſte* ?

ces romaines de votre façon ? Je ne m'ennuie point depuis quinze jours de considérer celle que j'ai reçue la dernière.

Je l'ai fait admirer à tous les habiles de notre province : nos orateurs et nos poëtes en disent merveilles ; mais un docteur de mes voisins, qui se met d'ordinaire sur le haut style, en parle certes d'une étrange sorte ; et il n'y a point de mal que vous sachiez jusqu'où vous avez porté son esprit. Il se contentait le premier jour de dire que votre *Emilie* était la rivale de *Caton* et de *Brutus* dans la passion de la liberté. A cette heure il va bien plus loin : tantôt il la nomme la possédée du démon de la république, et quelquefois la belle, la raisonnable, la sainte (*c*) et l'adorable furie. Voilà d'étranges paroles sur le sujet de votre romaine ; mais elles ne sont pas sans fondement. Elle inspire en effet toute la conjuration, et donne chaleur au parti par le feu qu'elle jette dans l'ame du chef. Elle entreprend, en se vengeant (*d*), de venger toute la terre : elle veut sacrifier à son père une victime qui serait trop grande pour *Jupiter* même. C'est à mon gré une personne si excellente, que je pense dire peu à son avantage, de dire que vous êtes beaucoup plus heureux en votre race, que *Pompée* n'a été en la sienne, et que votre fille *Emilie* vaut, sans comparaison, davantage que *Cinna*, son petit-fils. Si celui-ci même a plus de vertu que n'a cru *Sénèque*, c'est pour être tombé entre vos mains et à cause que vous avez pris soin de lui. Il vous est obligé

(*c*) Voilà une plaisante épithète que celle de *sainte*, donnée par ce docteur à *Emilie*.

(*d*) Il paraît qu'en effet *Emilie* était regardée comme le premier personnage de la pièce, et que dans les commencemens on n'imaginait pas que l'intérêt pût tomber sur *Auguste*.

de ſon mérite, comme à *Auguſte* de ſa dignité. L'empereur le fit conſul, et vous l'avez fait *honnête homme* (*e*); mais vous l'avez pu faire par les lois d'un art qui polit et orne la vérité, qui permet de favoriſer en imitant, qui quelquefois ſe propoſe le ſemblable, et quelquefois le meilleur. J'en dirais trop ſi j'en diſais davantage. Je ne veux pas commencer une diſſertation, je veux finir une lettre et conclure par les proteſtations ordinaires, mais très-ſincères et très-véritables, que je ſuis,

MONSIEUR,

votre très-humble ſerviteur,

BALZAC.

(*e*) C'eſt donc *Cinna* qu'on regardait comme l'honnête homme de la pièce, parce qu'il avait voulu venger la liberté publique. En ce cas il fallait qu'on ne regardât la clémence d'*Auguſte* que comme un trait de politique conſeillé par *Livie*.

Dans les premiers mouvemens des eſprits émus par un poëme tel que Cinna, on eſt frappé et ébloui de la beauté des détails; on eſt long-temps ſans former un jugement précis ſur le fond de l'ouvrage.

REMARQUES SUR CINNA, TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

EMILIE.

PLUSIEURS actrices ont ſupprimé ce monologue dans les repréſentations. Le public même paraiſſait ſouhaiter ce retranchement. On y trouvait de l'amplification. Ceux qui fréquentent les ſpectacles diſaient qu'*Emilie* ne devait pas ainſi ſe parler à elle-même, ſe faire des objections et y répondre; que c'était une déclamation de rhétorique; que les mêmes choſes qui ſeraient très-convenables quand on parle à ſa confidente, ſont très-déplacées quand on s'entretient toute ſeule avec ſoi-même; qu'enfin la longueur de ce monologue y jetait de la froideur; et qu'on doit toujours ſupprimer ce qui n'eſt pas néceſſaire.

Cependant j'étais ſi touché des beautés répandues dans cette première ſcène, que j'engageai l'actrice qui jouait *Emilie* à la remettre au théâtre; et elle fut très-bien reçue.

Vers 1. Impatiens déſirs d'une illuſtre vengeance, *&c.*

Quand il ſe trouve des acteurs capables de jouer Cinna, on retranche aſſez communément ce monologue. Le public a perdu le goût de ces déclamations; celle-ci n'eſt pas néceſſaire à la pièce. Mais n'a-t-elle pas de grandes beautés? n'eſt-elle pas majeſtueuſe et même aſſez

passionnée ? *Boileau* trouvait dans ces *impatiens désirs*, *enfans du ressentiment*, *embrassés par la douleur*, une espèce de famille ; il prétendait que les grands intérêts et les grandes passions s'expriment plus naturellement ; il trouvait que le poëte paraît trop ici, et le personnage trop peu.

V. 5. Vous prenez sur mon ame un trop puissant empire.

Il y avait dans les premières éditions, *vous régnez sur mon ame avecque trop d'empire : avecque* fesait un son dur et traînant, comme on l'a déjà remarqué. On ne peut corriger mieux.

V. 9. Quand je regarde Auguste au milieu de sa gloire,

Il y avait dans les premières éditions, *au trône de sa gloire.*

V. 10. Et que vous reprochez à ma triste mémoire
Que, par sa propre main, mon père massacré
Du trône où je le vois fait le premier degré.

Ces désirs rappellent à *Emilie* le meurtre de son père, et ne le lui reprochent pas. Il fallait dire : *Vous me reprochez de ne l'avoir pas encore vengé*, et non pas, *vous me reprochez sa proscription ;* car elle n'est certainement pas cause de cette mort.

V. 13. Quand vous me présentez cette sanglante image,
La cause de ma haine et l'effet de sa rage.

Emilie a déjà dit quelle est la cause de sa rage ; la cause et l'effet paraissent trop recherchés.

V. 16. Je crois pour une mort lui devoir mille morts...
Sans attirer sur moi mille et mille tempêtes.

Mille morts, *mille et mille tempêtes* ne sont que de légères négligences auxquelles il ne faut pas prendre garde dans

les ouvrages de génie, et ſur-tout dans ceux du ſiècle de *Corneille*, mais qu'il faut éviter ſoigneuſement aujourd'hui.

V. 18. J'aime encor plus Cinna que je ne hais Auguſte.

De bons critiques qui connaiſſent l'art et le cœur humain, n'aiment pas qu'on annonce ainſi de ſang froid les ſentimens de ſon cœur. Ils veulent que les ſentimens échappent à la paſſion. Ils trouvent mauvais qu'on diſe: *J'aime plus celui-ci que je ne hais celui-là, je ſens refroidir mon mouvement bouillant; je m'irrite contre moi-même, j'ai de la fureur.* Ils veulent que cette fureur, cet amour, cette haine, ces bouillans mouvemens éclatent ſans que le perſonnage vous en avertiſſe. C'eſt le grand art de *Racine.* Ni *Phèdre*, ni *Iphigénie*, ni *Agrippine*, ni *Roxane*, ni *Monime*, ne débutent par venir étaler leurs ſentimens ſecrets dans un monologue, et par raiſonner ſur les intérêts de leurs paſſions; mais il faut toujours ſe ſouvenir que c'eſt *Corneille* qui a débrouillé l'art, et que ſi ces amplifications de rhétorique ſont un défaut aux yeux des connaiſſeurs, ce défaut eſt réparé par de très-grandes beautés.

V. 48. Amour, ſers mon devoir, et ne le combats plus.

Il ſemble que le monologue devrait finir là. Les quatre derniers vers ne ſont-ils pas ſurabondans? les penſées n'en ſont-elles pas recherchées et hors de la nature? Qu'importe de la gloire ou de la honte de l'amour? Qu'eſt-ce que ce devoir qui ne triomphera que pour couronner l'amour? D'ailleurs, dans le dernier de ces vers, au lieu de

Et ne triomphera que pour te couronner,

il faudrait, *il ne triomphera;* mais les vers précédens paraiſſent dignes de *Corneille*, et j'oſe croire qu'au théâtre il faudrait réciter ce monologue en retranchant ſeulement ces quatre derniers vers qui ne ſont pas dignes du reſte.

SCENE II.

V. 2. Quoique j'aime Cinna, quoique mon cœur l'adore,
S'il me veut posséder, Auguste doit périr.

Des critiques trouvent ce premier vers languissant, par le soin même que prend l'auteur de lui donner de la force ; ils disent qu'*adore* n'est que la répétition de *j'aime.*

V. 7. Par un si grand dessein vous vous faites juger...

Vous vous faites juger est plus languissant : d'ailleurs c'est un grand secret. On ne peut encore le juger.

V. 8. Digne sang de celui que vous voulez venger.

Foranius était un plébéïen inconnu qui n'avait joué aucun rôle, et qu'*Octave* sacrifia dans les proscriptions parce qu'il était riche.

V. 39. Je recevrais de lui la place de Livie
Comme un moyen plus sûr d'attenter à sa vie.

Ce sentiment furieux est, à mon gré, une raison pour ne pas supprimer le monologue qui prépare cette férocité.

V. 37. Tant de braves romains, tant d'illustres victimes
Qu'à son ambition ont immolés ses crimes, *&c.*

Ambition ont est bien dur à l'oreille.

Fuyez des mauvais sons le concours odieux.

V. 51. Et tu verrais mes pleurs couler pour son trépas,
Qui le fesant périr ne me vengerait pas, *&c.*

Ce sentiment atroce et ces beaux vers ont été imités par *Racine* dans Andromaque.

Ma vengeance est perdue,
S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue.

V. 73. Tout beau, ma paſſion, deviens un peu moins forte.

Tout beau revient au *pian piano* des Italiens. Ce mot familier eſt banni du diſcours ſérieux, à plus forte raiſon de la poëſie ; et l'apoſtrophe à ſa paſſion fort du ton du dialogue et de la vérité ; c'eſt un tour de rhéteur qu'on ſe permettait encore.

V. 81. Quoi qu'il en ſoit, qu'Auguſte ou que Cinna périſſe,
Aux manes paternels je dois ce ſacrifice.

Il ſemble, par ces expreſſions, qu'elle doive le ſacrifice de *Cinna.*

V. 88. Et c'eſt à faire enfin à mourir après lui.

Et c'eſt à faire eſt encore une expreſſion bourgeoiſe hors d'uſage, même aujourd'hui chez le peuple. Remarquez que dans cette ſcène il n'y a preſque que ces deux mots à reprendre, et que la pièce eſt faite depuis ſix vingts ans. Ce n'eſt qu'une ſcène avec une confidente, et elle eſt ſublime.

SCENE II.

V. 17. Plût aux dieux que vous-même euſſiez vu de quel zèle
Cette troupe entreprend une action ſi belle ! *&c.*

Ce diſcours de *Cinna* eſt un des plus beaux morceaux d'éloquence que nous ayons dans notre langue.

V. 23. Amis, leur ai-je dit, voici le jour heureux
Qui doit conclure enfin nos deſſeins généreux.

Le mot *deſſein* ne convient pas à *conclure.* Il me ſemble qu'on conclut une affaire, un traité, un marché ; que l'on conſomme un deſſein, qu'on l'exécute, qu'on l'effectue. Peut-être que le verbe *remplir* eût été plus juſte et plus poëtique que *conclure.*

V. 33. Là, par un long récit de toutes les misères
Que durant notre enfance ont enduré nos pères...

Durant et *enduré*, dans le même vers, ne sont qu'une inadvertance; il était aisé de mettre *pendant notre enfance;* mais *ont enduré* paraît une faute aux grammairiens; ils voudraient *les misères qu'ont endurées nos pères*. Je ne suis point du tout de leur avis. Il serait ridicule de dire, *les misères qu'ont souffertes nos pères*, quoiqu'il faille dire, *les misères que nos pères ont souffertes*. S'il n'est pas permis à un poëte de se servir en ce cas du participe absolu, il faut renoncer à faire de vers.

V. 41. Où les meilleurs soldats et les chefs les plus braves
Mettaient toute leur gloire à devenir esclaves;
Où, pour mieux assurer la honte de leurs fers,
Tous voulaient à leur chaîne attacher l'univers.

Les premières éditions portent:

Où le but des soldats et des chefs les plus braves
Etait d'être vainqueurs pour devenir esclaves,
Où chacun trahissait aux yeux de l'univers
Soi-même et son pays pour se donner des fers.

Ce mot *but*, dans cette place, ne paraissait ni assez noble ni assez juste. *Aux yeux de l'univers* était un faible hémistiche, un de ces vers oiseux qui servaient uniquement à la rime. *Corneille* corrigea ces deux petites fautes, et mit à la place ces vers dignes du reste de cet admirable récit.

V. 65. Vous dirai-je les noms de ces grands personnages
Dont j'ai dépeint les morts pour aigrir les courages?

Dans le temps de *Corneille*, on disait *les courages* pour *les esprits*. On peut même se servir encore du mot *courage* en ce sens; mais *aigrir* n'est pas assez fort. *Cinna* a peint

les profcriptions pour faire horreur, pour enflammer les efprits, pour les irriter, pour les envenimer, pour les faifir d'indignation, pour les remplir des fureurs de la vengeance.

V. 81. Mais nous pouvons changer un deftin fi funefte.

Il y avait auparavant :

Rendons toutefois grâce à la bonté célefte.

V. 85. Lui mort, nous n'avons point de vengeur ni de maître.

Il veut dire, *mort il eft fans vengeur, et nous fommes fans maître :* en effet, c'eft Rome qui a des vengeurs dans les affaffins du tyran. *Corneille* entend donc qu'*Augufte* reftera fans vengeance.

V. 86. Avec la liberté Rome s'en va renaître.

S'en va renaître. Cette expreffion n'eft point fautive en poëfie, au contraire : voyez dans l'Iphigénie de *Racine :*

Et ce triomphe heureux qui s'en va devenir
L'éternel entretien des fiècles à venir.

Cet exemple eft un de ceux qui peuvent fervir à diftinguer le langage de la poëfie de celui de la profe.

V. 110. Demain j'attends la haine ou la faveur des hommes,
Le nom de parricide ou de libérateur,
Céfar celui de prince, ou d'un ufurpateur.

Il faut *d'ufurpateur* dans la règle ; *il aura le nom de prince légitime ou d'ufurpateur.* Mais gênons la poëfie moins que nous pourrons.

V. 115. Et le peuple inégal à l'endroit des tyrans,
S'il les détefte morts, les adore vivans.

Ce terme *à l'endroit* n'eft plus d'ufage dans le ftyle noble.

V. 127. Sont-ils morts tous entiers avec leurs grands deſſeins?

Il y avait :

Et ſont-ils morts entiers avecque leurs deſſeins ?

D'abord l'auteur ſubſtitua, *et ſont-ils morts entiers avec leurs grands deſſeins ?* enſuite il mit : *ſont-ils morts tous entiers ?* Cette expreſſion ſublime, *mourir tout entier*, eſt priſe du latin d'*Horace*, *non omnis moriar ;* et *tout entier* eſt plus énergique. *Racine* l'a imitée dans ſa belle pièce d'Iphigénie :

Ne laiſſer aucun nom et mourir tout entier.

V. 133. Va marcher ſur leurs pas...

Il faudrait *va*, *marche ;* on ne dit pas plus *allons marcher* qu'*allons aller*.

Ibid. . . . . Où l'honneur te convie.

Convie eſt une très-belle expreſſion ; elle était très-uſitée dans le grand ſiècle de *Louis XIV*. Il eſt à ſouhaiter que ce mot continue d'être en uſage.

V. 135. Souviens-toi du beau feu dont nous ſommes épris...
Que tu me dois ton cœur, que mes faveurs t'attendent.

Ailleurs ce mot de *faveurs* exciterait le ris et le murmure ; mais ce mot eſt ici confondu dans la foule des beautés de cette ſcène, ſi vive, ſi éloquente et ſi romaine.

SCENE IV.

V. 1. Seigneur, Céſar vous mande, et Maxime avec vous.

L'intrigue eſt nouée dès le premier acte ; le plus grand intérêt et le plus grand péril s'y manifeſtent. C'eſt un coup de théâtre.

Remarquez que l'on s'intéreſſe d'abord beaucoup au ſuccès de la conſpiration de *Cinna* et d'*Emilie ;* 1°. parce

que c'eſt une conſpiration ; 2°. parce que l'amant et la maîtreſſe ſont en danger ; 3°. parce que *Cinna* a peint *Auguſte* avec toutes les couleurs que les proſcriptions méritent, et que dans ſon récit il a rendu *Auguſte exécrable* ; 4°. parce qu'il n'y a point de ſpectateur qui ne prenne dans ſon cœur le parti de la liberté. Il eſt important de faire voir que, dans ce premier acte, *Cinna* et *Emilie* s'emparent de tout l'intérêt. On tremble qu'ils ne ſoient découverts. Vous verrez qu'enſuite cet intérêt change, et vous jugerez ſi c'eſt un défaut ou non.

V. 23. Je verſe aſſez de pleurs pour la mort de mon père.

Peut-être ces pleurs, diſent les critiques ſévères, ſont un peu trop de commande, peut-être n'eſt-il pas bien naturel qu'on pleure ſon père au bout de vingt ans ; et il eſt certain que les ſpectateurs ne pleurent point ce *Foranius*, père d'*Emilie*. Mais ſi *Corneille* s'élève ici au-deſſus de la nature, il ne choque point la nature. C'eſt une beauté plutôt qu'un défaut.

V. 41. Je mourrai tout enſemble heureux et malheureux.
Heureux, &c.

Boileau reprenait cet *heureux et malheureux* : il y trouvait trop de recherches, et je ne ſais quoi d'alambiqué. On peut dire, *heureux dans mon malheur*, l'exact et l'élégant *Racine* l'a dit ; mais être à la fois heureux et malheureux, expliquer et retourner cette antithèſe, cette énigme, cela n'eſt pas de la véritable éloquence.

V. 72. Je fais de ton deſtin des règles à mon ſort,

n'eſt pas à la vérité une expreſſion heureuſe ; mais y a-t-il des fautes au milieu de tant de beaux vers, avec tant d'intérêt, de grandeur et d'éloquence ?

V. 73. Et j'obtiendrai ta vie, ou je ſuivrai ta mort.

Je ſuivrai ta mort n'exprime pas ce que l'auteur veut dire, *je mourrai après toi.*

V. dern. Va-t-en, et fouviens-toi feulement que je t'aime.

Seulement fait là un mauvais effet; car *Cinna* doit fe fouvenir de fon entreprife et de fes amis.

On ne remarque ces légères inadvertances qu'en faveur des étrangers et des commençans.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

CORNEILLE, dans fon examen de Cinna, femble fe condamner d'avoir manqué à l'unité de lieu. *Le premier acte*, dit-il, *fe paffe dans l'appartement d'Emilie, le fecond dans celui d'Augufte :* mais il fait auffi réflexion que l'unité s'étend à tout le palais ; il eft impoffible que cette unité foit plus rigoureufement obfervée. Si on avait eu des théâtres véritables, une fcène femblable à celle de Vicence, qui repréfentât plufieurs appartemens, les yeux des fpectateurs auraient vu ce que leur efprit doit fuppléer. C'eft la faute des conftructeurs quand un théâtre ne repréfente pas les différens endroits où fe paffe l'action, dans une même enceinte, une place, un temple, un palais, un veftibule, un cabinet, &c. Il s'en fallait beaucoup que le théâtre fût digne des pièces de *Corneille*. C'eft une chofe admirable fans doute d'avoir fuppofé cette délibération d'*Augufte* avec ceux mêmes qui viennent de faire ferment de l'affaffiner. Sans cela, cette fcène ferait plutôt un beau morceau de déclamation qu'une belle fcène de tragédie.

Vers 3. Cet empire abfolu fur la terre et fur l'onde,
Ce pouvoir fouverain que j'ai fur tout le monde ;
Cette grandeur fans borne et cet illuftre rang
Qui m'a jadis coûté tant de peine et de fang, *&c.*

Cet empire abfolu, *ce pouvoir fouverain*, *la terre et l'onde*,

tout le monde, et cet illuſtre rang, ſont une rédondance, un pléonaſme, une petite faute.

Fénélon, dans ſa lettre à l'académie ſur l'éloquence, dit : „ Il me ſemble qu'on a donné ſouvent aux Romains „ un diſcours trop faſtueux ; je ne trouve point de „ proportion entre l'emphaſe avec laquelle *Auguſte* parle „ dans la tragédie de Cinna, et la modeſte ſimplicité „ avec laquelle *Suétone* le dépeint. „ Il eſt vrai : mais ne faut-il pas quelque choſe de plus relevé ſur le théâtre que dans *Suétone?* Il y a un milieu à garder entre l'enflure et la ſimplicité. Il faut avouer que *Corneille* a quelquefois paſſé les bornes.

L'archevêque de Cambrai avait d'autant plus raiſon de reprendre cette enflure vicieuſe, que de ſon temps les comédiens chargeaient encore ce défaut par la plus ridicule affectation dans l'habillement, dans la déclamation et dans les geſtes. On voyait *Auguſte* arriver avec la démarche d'un matamore, coiffé d'une perruque carrée qui deſcendait pardevant juſqu'à la ceinture ; cette perruque était farcie de feuilles de laurier, et ſurmontée d'un large chapeau avec deux rangs de plumes rouges. *Auguſte*, ainſi défiguré par des bateleurs gaulois ſur un théâtre de marionnettes, était quelque choſe de bien étrange. Il ſe plaçait ſur un énorme fauteuil à deux gradins, et *Maxime* et *Cinna* étaient ſur deux petits tabourets. La déclamation ampoulée répondait parfaitement à cet étalage ; et ſur-tout *Auguſte* ne manquait pas de regarder *Cinna* et *Maxime* du haut en bas avec un noble dédain, en prononçant ces vers :

Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
D'un courtiſan flatteur la préſence importune.

Il feſait bien ſentir que c'était eux qu'il regardait comme des courtiſans flatteurs. En effet il n'y a rien dans le commencement de cette ſcène qui empêche que ces vers ne puiſſent être joués ainſi. *Auguſte* n'a point

encore parlé avec bonté, avec amitié, à *Cinna* et à *Maxime*; il ne leur a encore parlé que de ſon pouvoir abſolu ſur la terre et ſur l'onde. On eſt même un peu ſurpris qu'il leur propoſe tout d'un coup ſon abdication à l'empire, et qu'il les ait mandés avec tant d'empreſſement pour écouter une réſolution ſi ſoudaine, ſans aucune préparation, ſans aucun ſujet; ſans aucune raiſon priſe de l'état préſent des choſes.

Lorſque *Auguſte* examinait avec *Agrippa* et avec *Mécène* s'il devait conſerver ou abdiquer ſa puiſſance, c'était dans des occaſions critiques qui amenaient naturellement cette délibération ; c'était dans l'intimité de la converſation, c'était dans des effuſions de cœur. Peut-être cette ſcène eût-elle été plus vraiſemblable, plus théâtrale, plus intéreſſante, ſi *Auguſte* avait commencé par traiter *Cinna* et *Maxime* avec amitié, s'il leur avait parlé de ſon abdication comme d'une idée qui leur était déjà connue ; alors la ſcène ne paraîtrait plus amenée comme par force, uniquement pour faire un contraſte avec la conſpiration. Mais, malgré toutes ces obſervations, ce morceau ſera toujours un chef-d'œuvre par la beauté des vers, par les détails, par la force du raiſonnement, et par l'intérêt même qui doit en réſulter ; car eſt-il rien de plus intéreſſant que de voir *Auguſte* rendre ſes propres aſſaſſins arbitres de ſa deſtinée ? Il ſerait mieux, j'en conviens, que cette ſcène eût pu être préparée ; mais le fond eſt toujours le même, et les beautés de détail, qui ſeules peuvent faire les ſuccès des poëtes, ſont d'un genre ſublime.

V. 11. L'ambition déplaît quand elle eſt aſſouvie, *&c.*

Ces maximes générales ſont rarement convenables au théâtre (comme nous le remarquons pluſieurs fois), ſur-tout quand leur longueur dégénère en diſſertation ; mais ici elles ſont à leur place. La paſſion et le danger n'admettent point les maximes. *Auguſte* n'a point de

paſſion, et n'éprouve point ici de dangers; c'eſt un homme qui réfléchit, et ces réflexions même ſervent encore à juſtifier le projet de renoncer à l'empire. Ce qui ne ſerait pas permis dans une ſcène vive et paſſionnée eſt ici admirable.

V. 16. Et monté ſur le faîte il aſpire à deſcendre.

Racine admirait ſur-tout ce vers, et le feſait admirer à ſes enfans. En effet ce mot *aſpire*, qui d'ordinaire s'emploie avec *s'élever*, devient une beauté frappante quand on le joint à *deſcendre*. C'eſt cet heureux emploi des mots qui fait la belle poëſie, et qui fait paſſer un ouvrage à la poſtérité.

V. 21. Mille ennemis ſecrets, la mort à tous propos...

La mort à tous propos eſt trop familier. Si ces légers défauts ſe trouvaient dans une tirade faible, ils l'affaibliraient encore; mais ces négligences ne choquent perſonne dans un morceau ſi ſupérieurement écrit; ce ſont de petites pierres entourées de diamans, elles en reçoivent de l'éclat et n'en ôtent point.

V. 22. Point de plaiſir ſans trouble et jamais de repos,

eſt trop faible, trop inutile après *la mort à tous propos*.

V. 35. Et l'ordre du deſtin qui gêne nos penſées,
N'eſt pas toujours écrit dans les choſes paſſées,

ne fait pas un ſens clair; il veut dire, *le deſtin que nous cherchons à connaître n'eſt pas toujours écrit dans les événemens paſſés qui pourraient nous inſtruire.* La grande difficulté des vers eſt d'exprimer ce qu'on penſe.

V. 40. Vous qui me tenez lieu d'Agrippe et de Mécène...

Auguſte eut en effet, à ce qu'on dit, cette converſation avec *Agrippa* et *Mecenas*. *Dion Caſſius* les fait parler

tous deux ; mais qu'il eſt faible et ſtérile en comparaiſon de *Corneille !*

Dion Caſſius fait ainſi parler *Mecenas : Conſultez plutôt les beſoins de la patrie que la voix du peuple qui, ſemblable aux enfans, ignore ce qui lui eſt profitable ou nuiſible. La république eſt comme un vaiſſeau battu de la tempête*, &c. Comparez ces diſcours à ceux de *Corneille*, dans leſquels il avait la difficulté de la rime à ſurmonter.

Cette ſcène eſt un traité du droit des gens. La différence que *Corneille* établit entre l'uſurpation et la tyrannie, était une choſe toute nouvelle ; et jamais écrivain n'avait étalé des idées politiques en proſe, auſſi fortement que *Corneille* les approfondit en vers.

V. 51. Malgré notre ſurpriſe, *&c.*

Ce mot eſt la critique du peu de préparation donnée à cette ſcène. En effet eſt-il naturel qu'*Auguſte* veuille ainſi abdiquer tout d'un coup ſans aucun ſujet, ſans aucune raiſon nouvelle ?

V. 67. Rome eſt deſſous vos lois par le droit de la guerre.

Comme il faut des remarques grammaticales, ſur-tout pour les étrangers, on eſt obligé d'avertir que *deſſous* eſt adverbe, et n'eſt point prépoſition : *Eſt-il deſſus ? eſt-il deſſous ? il eſt ſous vous ; il eſt ſous lui.*

V. 73. C'eſt ce que fit Céſar ; il vous faut aujourd'hui
Condamner ſa mémoire ou faire comme lui.

Le mot de *faire* eſt proſaïque et vague : *régner comme lui* eût mieux valu.

V. 77. Et vous devez aux Dieux compte de tout le ſang
Dont vous l'avez vengé pour monter à ſon rang.

Cela n'eſt pas français ; il a vengé *Céſar par le ſang*, et non *du ſang*. Il fallait :

Et vous devez aux Dieux compte de tout le ſang
Que vous avez verſé pour monter à ſon rang.

V. 79. N'en craignez point, Seigneur, les triſtes deſtinées;
Un plus puiſſant démon veille ſur vos années.

Il y avait d'abord :

Mais ſa mort vous fait peur, Seigneur; les deſtinées
D'un ſoin bien plus exact veillent ſur vos années.

Corneille a changé heureuſement ces deux vers. Quelques perſonnes reprennent *les deſtinées;* elles prétendent que la mort de *Céſar* eſt le deſtin de *Céſar*, ſa deſtinée, et que ce mot au pluriel ne peut ſignifier un ſeul événement. Je crois cette critique auſſi injuſte que fine, car s'il n'eſt pas permis à la poëſie de dire *deſtinées* pour *deſtins*, *grâces*, *faveurs*, *dons*, *inimitiés*, *haines*, &c. au pluriel, c'eſt vouloir qu'on ne faſſe pas des vers.

V. 81. On a dix fois ſur vous attenté ſans effet;
Et qui l'a voulu perdre, au même inſtant l'a fait.

On ne ſait point à quoi ſe rapporte *le perdre;* on pourrait entendre par ce vers, *ceux qui ont attenté ſur vous ſe ſont perdus*. Il faut éviter ce mot *faire*, ſur-tout à la fin d'un vers : petite remarque, mais utile; ce mot *faire* eſt trop vague; il ne préſente ni idée déterminée, ni image; il eſt lâche, il eſt proſaïque.

V. 107. Votre Rome autrefois vous donna la naiſſance.

La tyrannie du vers amène très-mal à propos ce mot oiſeux *autrefois*.

V. 109. Et Cinna vous impute à crime capital
La libéralité vers le pays natal.

Le pays natal n'eſt pas du ſtyle noble. *La libéralité* n'eſt pas le mot propre; car rendre *la liberté à ſa patrie* eſt bien plus que *liberalitas Auguſti*.

V. 113. Et ce n'eſt qu'un objet digne de nos mépris,
Si de ſes pleins effets l'infamie eſt le prix.

Cette phraſe n'a pas la clarté, l'élégance, la juſteſſe néceſſaires. La vertu eſt donc un objet digne de nos mépris, ſi l'infamie eſt le prix de ſes pleins effets. Remarquez de plus qu'*infamie* n'eſt pas le mot propre. Il n'y a point d'infamie à renoncer à l'empire.

V. 117. Mais commet-on un crime indigne de pardon,
Quand la reconnaiſſance eſt au-deſſus du don ?

La rime a encore produit cet hémiſtiche, *indigne de pardon ;* ce n'eſt aſſurément pas un crime impardonnable de donner plus qu'on n'a reçu. Les vers, pour être bons, doivent avoir l'exactitude de la proſe en s'élevant au-deſſus d'elle.

V. 125. Et peu de généreux vont juſqu'à dédaigner
Après un ſceptre acquis la douceur de régner.

Après un ſceptre acquis, cet hémiſtiche n'eſt pas heureux, et ces deux vers ſont de trop après celui-ci :

Mais pour y renoncer il faut la vertu même.

C'eſt toujours gâter une belle penſée que de vouloir y ajouter : c'eſt une abondance vicieuſe.

V. 131. Il paſſe pour tyran quiconque s'y fait maître...

Cet *il* qui était autrefois un tour très-heureux, la tyrannie de l'uſage l'a aboli. *Il eſt un tyran celui qui aſſervit ſon pays ; il eſt un perfide celui qui manque à ſa parole :* on a encore conſervé ce tour : *ils ſont dangereux ces ennemis du théâtre, ces rigoriſtes outrés.*

V. 132. Qui le ſert pour eſclave, et qui l'aime pour traître.

Voilà encore de cette abondance ſuperflue et ſtérile. Pourquoi celui qui aime un uſurpateur eſt-il traître ? Il

n'eſt certainement pas traître parce qu'il l'aime. Quand on a dit qu'il eſt eſclave, on a tout dit, le reſte eſt inutile.

V. 133. Qui le ſouffre a le cœur lâche, mol, abattu.

On ne ſe ſert plus du terme *mol.* De plus, ces trois épithètes forment un vers trop négligé; la préciſion y perd, et le ſens n'y gagne rien.

V. 164. Dans le champ du public largement ils moiſſonnent.

Il y avait auparavant : *Dedans le champ d'autrui.*

V. 167. Le pire des Etats, c'eſt l'Etat populaire.

Quelle prodigieuſe ſupériorité de la belle poëſie ſur la proſe ! Tous les écrivains politiques ont délayé ces penſées; aucun a-t-il approché de la force, de la profondeur, de la netteté, de la préciſion de ces diſcours de *Cinna* et de *Maxime?* Tous les corps de l'Etat auraient dû aſſiſter à cette pièce, pour apprendre à penſer et à parler. Ils ne feſaient que des harangues ridicules, qui ſont la honte de la nation. *Corneille* était un maître dont ils avaient beſoin. Mais un préjugé, plus barbare encore que ne l'était l'éloquence du barreau et de la chaire, a ſouvent empêché pluſieurs magiſtrats très-éclairés d'imiter *Cicéron* et *Hortenſius*, qui allaient entendre des tragédies fort inférieures à celles de *Corneille.* Ainſi les hommes pour qui ces pièces étaient faites, ne les voyaient pas. Le parterre n'était pas digne de ces tableaux de la grandeur romaine. Les femmes ne voulaient que de l'amour; bientôt on ne traita plus que l'amour, et par-là on fournit à ceux que leurs petits talens rendent jaloux de la gloire des ſpectacles un malheureux prétexte de s'élever contre le premier des beaux arts. Nous avons eu un chancelier qui a écrit ſur l'art dramatique, et on a obſervé que de ſa vie il n'alla au ſpectacle; mais *Scipion*, *Caton*, *Cicéron*, *Céſar* y allaient.

V. 203. Les changemens d'Etat que fait l'ordre céleste
Ne coûtent point de sang, n'ont rien qui soit funeste.

J'ai peur que ces raisonnemens ne soient pas de la force des autres ; ce que dit *Maxime* est faux ; la plupart des révolutions ont coûté du sang, et d'ailleurs tout se fait par l'ordre céleste. La réponse, que c'est un ordre immuable du ciel de vendre cher ses bienfaits, semble dégénérer en dispute de sophistes, en question d'école, et trop s'écarter de cette grande et noble politique dont il est ici question.

V. 209. Donc votre aïeul Pompée au ciel a résisté
Quand il a combattu pour notre liberté ?

L'objection de *votre aïeul Pompée* est pressante ; mais *Cinna* n'y répond que par un trait d'esprit. Voilà un singulier honneur fait aux manes de *Pompée*, d'asservir Rome pour laquelle il combattait. Pourquoi le ciel devait-il cet honneur à *Pompée?* au contraire, s'il lui devait quelque chose, c'était de soutenir son parti qui était le plus juste. Dans une telle délibération, devant un homme tel qu'*Auguste*, on ne doit donner que des raisons solides : ces subtilités ne paraissent pas convenir à la dignité de la tragédie. *Cinna* s'éloigne ici de ce vrai si nécessaire et si beau. Voulez-vous savoir si une pensée est naturelle et juste ? examinez la proposition contraire ; si ce contraire est vrai, la pensée que vous examinez est fausse.

On peut répondre à ces objections que *Cinna* parle ici contre sa pensée. Mais pourquoi parlerait-il contre sa pensée ? y est-il forcé ? *Junie*, dans Britannicus, parle contre son propre sentiment, parce que *Néron* l'écoute ; mais ici *Cinna* est en toute liberté ; s'il veut persuader à *Auguste* de ne point abdiquer, il doit dire à *Maxime :* Laissons là ces vaines disputes, il ne s'agit pas de savoir si *Pompée* a résisté au ciel, et si le ciel lui devait l'honneur

de rendre Rome esclave. Il s'agit que Rome a besoin d'un maître; il s'agit de prévenir des guerres civiles, &c. Je crois enfin que cette subtilité, dans cette belle scène, est un défaut; mais c'est un défaut dont il n'y a qu'un grand homme qui soit capable.

V. 239. Sylla quittant la place enfin bien usurpée,
N'a fait qu'ouvrir le champ à César et Pompée.

Cet *enfin* gâte la phrase.

V. 241. Que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir
S'il eût dans sa famille assuré son pouvoir.

Il semble que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir *César* et *Pompée*. La phrase est louche et obscure.

Il veut dire : *le malheur des temps ne nous eût pas fait voir le champ ouvert à César et à Pompée.*

V. 252. Votre Rome à genoux vous parle par ma bouche.

Ici *Cinna* embrasse les genoux d'*Auguste*, et semble déshonorer les belles choses qu'il a dites par une perfidie bien lâche qui l'avilit. Cette basse perfidie même semble contraire aux remords qu'il aura. On pourrait croire que c'est à *Maxime*, représenté comme un vil scélérat, à faire le personnage de *Cinna*, et que *Cinna* devait dire ce que dit *Maxime*. *Cinna*, que l'auteur veut et doit ennoblir, devait-il conjurer *Auguste* à genoux de garder l'empire pour avoir un prétexte de l'assassiner? On est fâché que *Maxime* joue ici le rôle d'un digne romain, et *Cinna* d'un fourbe qui emploie le raffinement le plus noir pour empêcher *Auguste* de faire une action qui doit même désarmer *Emilie*.

V. 263. Conservez-vous, Seigneur, en lui laissant un maître.

Il y avait auparavant :

Conservez-vous, Seigneur, en conservant un maître.

V. 279. Maxime, je vous fais gouverneur de Sicile.

Cela n'eſt pas dans l'hiſtoire. En effet c'eût été plutôt un exil qu'une récompenſe : un proconſulat en Sicile eſt une punition pour un favori qui veut reſter à Rome et à la cour avec un grand crédit.

V. 283. Pour épouſe, Cinna, je vous donne Emilie.

Ceci eſt bien différent. Tout lecteur voit dans ce vers la perfection de l'art. *Auguſte* donne à *Cinna* ſa fille adoptive que *Cinna* veut obtenir par l'aſſaſſinat d'*Auguſte*. Le mérite de ce vers ne peut échapper à perſonne.

V. 287. Mon épargne depuis, en ſa faveur ouverte,
Doit avoir adouci l'aigreur de cette perte.

Épargne ſignifiait *tréſor royal*, et la caſſette du roi s'appelait *chatouille*. Les mots changent ; mais ce qui ne doit pas changer, c'eſt la nobleſſe des idées. Il eſt trop bas de faire dire à *Auguſte* qu'il a donné de l'argent à *Emilie ;* et il eſt bien plus bas à *Emilie* de l'avoir reçu et de conſpirer contre lui.

V. 291. De l'offre de vos vœux elle ſera ravie.

Il y avait :

Je préſume plutôt qu'elle en ſera ravie.

L'un et l'autre ſont également faibles, et il importe peu que ce vers ſoit faible ou fort. En général cette ſcène eſt d'un genre dont il n'y avait aucun exemple chez les anciens ni chez les modernes ; détachez-la de la pièce, c'eſt un chef-d'œuvre d'éloquence ; incorporée à la pièce, c'eſt un chef-d'œuvre encore plus grand. Il eſt vrai que ces beautés n'excitent ni terreur, ni pitié, ni grands mouvemens : mais ces mouvemens, cette pitié, cette terreur ne ſont pas néceſſaires dans le commencement d'un ſecond acte.

Cette ſcène eſt beaucoup plus difficile à jouer qu'aucune autre. Elle exigerait trois acteurs d'une figure impoſante, et qui euſſent autant de nobleſſe dans la voix et dans les geſtes qu'il y en a dans les vers : c'eſt ce qui ne s'eſt jamais rencontré.

SCENE II.

V. 1. Quel eſt votre deſſein après ces beaux diſcours ? —
Le même que j'avais et que j'aurai toujours.

Ces beaux diſcours eſt trop familier. Pourquoi *Cinna* n'aurait-il pas ici les remords qu'il a dans le troiſième acte ? Il eût fallu en ce cas une autre conſtruction dans la pièce. C'eſt un doute que je propoſe, et que les remarques ſuivantes expoſeront plus au long.

V. 5. Je veux voir Rome libre ; — et vous pouvez juger
Que je veux l'affranchir enſemble et la venger.

Pourquoi perſiſter dans des principes qu'il va démentir et dans une fourbe honteuſe dont il va ſe repentir ? N'était-ce pas dans ce moment-là même que ces mots, *je vous donne Emilie*, devaient faire impreſſion ſur un homme qu'on nous donne pour digne petit-fils du grand *Pompée* ? J'ai vu des lecteurs de goût et de ſens réprouver cette ſcène, non-ſeulement parce que *Cinna*, pour qui on s'intéreſſait, commence à devenir odieux, et pourrait ne pas l'être s'il diſait tout le contraire de ce qu'il dit ; mais parce que cette ſcène eſt inutile pour l'action, parce que *Maxime*, rival de *Cinna*, ne laiſſe échapper aucun ſentiment de rival, et qu'en ôtant cette ſcène, le reſte marche plus rapidement. Il la faut pardonner à la néceſſité de donner quelque étendue aux actes ; néceſſité conſacrée par l'uſage.

V. 7. Octave aura donc vu ſes fureurs aſſouvies...

Il y avait :

Auguſte aura ſoûlé ſes damnables envies.

On remarque ces changemens pour faire voir comment le ſtyle ſe perfectionna avec le temps. La plupart de ces corrections furent faites plus de vingt années après la première édition.

V. 12. Un lâche repentir garantira ſa tête !

C'eſt proprement un ſimple repentir. Le mot *repentir*, le mot même, *en ſera quitte*, indiquent qu'on ne doit pas pardonner à *Octave* pour un ſimple repentir : il n'y a nulle lâcheté à ſentir, au comble de la gloire, des remords de toutes les violences commiſes pour arriver à cette gloire.

V. 22. S'il n'eût puni Céſar, Auguſte eût moins oſé.

Maxime veut retourner le beau vers de *Cinna : s'il eût puni Sylla, Céſar eût moins oſé*, et répondre en écho ſur la même rime ; il dit une choſe qui a beſoin d'être éclaircie. Si *Céſar* n'eût pas été aſſaſſiné, *Auguſte*, ſon fils adoptif, eût été bien plus aiſément le maître, et beaucoup plus maître. Il eſt vrai qu'il n'y eût point eu de guerre civile ; et c'eſt par cela même que l'empire d'*Auguſte* eût été mieux affermi, et qu'il eût oſé davantage. Il eſt vrai encore que, ſans le meurtre de *Céſar*, il n'y eût point eu de proſcription. Il reſte donc à diſcuter quelle a été la véritable cauſe du triumvirat et des guerres civiles. Or il eſt indubitable que ces diſſertations ne conviennent guère à la tragédie. Quoi ! après ces vers : *Mais je le retiendrai pour vous en faire part... Je vous donne Emilie : Cinna*, diſſerte ! il n'eſt pas troublé ! et il le ſera enſuite. Quel eſt le lecteur qui ne s'attend pas à de violentes agitations dans un tel moment ? Si *Cinna* les éprouvait, ſi *Maxime* s'en apercevait, cette ſituation ne ſerait-elle pas plus naturelle et plus théâtrale ? Encore une fois, je ne propoſe cette idée que comme un doute ; mais je crois que les combats du cœur ſont toujours plus intéreſſans que des raiſonnemens politiques, et ces

conteſtations qui au fond ſont ſouvent un jeu d'eſprit aſſez froid. C'eſt au cœur qu'il faut parler dans une tragédie.

V. 49: Mais quand j'aurai vengé Rome des maux ſoufferts,
Je ſaurai le braver juſque dans les enfers.

L'eſprit de notre langue ne permet guère ces participes ; nous ne pouvons dire *des maux ſoufferts*, comme on dit *des maux paſſés*. *Soufferts* ſuppoſe par quelqu'un ; *les maux qu'elle a ſoufferts :* il ſerait à ſouhaiter que cet exemple de *Corneille* eût fait une règle ; la langue y gagnerait une marche plus rapide.

V. 52. Je veux joindre à ſa main ma main enſanglantée,
L'épouſer ſur ſa cendre...

Cet affermiſſement de *Cinna* dans ſon crime, cette fureur d'épouſer *Emilie* ſur le tombeau d'*Auguſte*, cette perſévérance dans la fourberie avec laquelle il a perſuadé *Auguſte* de ne point abdiquer, ne font eſpérer aucun remords ; il était naturel qu'il en eût quand *Auguſte* lui a dit qu'il partagerait l'empire avec lui. Le cœur humain eſt ainſi fait : il ſe laiſſe toucher par le ſentiment préſent des bienfaits ; et le ſpectateur n'attend pas d'un homme qui s'endurcit lorſqu'il devrait être attendri, qu'il s'attendrira après cet endurciſſement. Nous donnerons plus de jour à ce doute dans la ſuite.

V. 58. Ami, dans ce palais on peut nous écouter.

Et que peut-il dire de plus fort que ce qu'il a déjà dit ? N'a-t-il pas, dans ce même palais, déclaré qu'il veut épouſer *Emilie* ſur la cendre d'*Auguſte* ? Cette concluſion de l'acte paraît un peu fautive. On ſent aſſez qu'il n'eſt pas vraiſemblable que l'on conſpire et qu'on rende compte de la conſpiration dans le cabinet d'*Auguſte*.

Les acteurs ſont ſuppoſés avoir paſſé d'un appartement dans un autre : mais ſi le lieu où ils ſont eſt *ſi mal propre*

à

à cette confidence, il ne fallait donc pas y dire tous ses secrets. Il valait mieux motiver la sortie par la nécessité d'aller tout préparer pour la mort d'*Auguste*; c'eût été une raison valable et intéressante, et le péril d'*Auguste* en eût redoublé.

L'observation la plus importante, à mon avis, c'est qu'ici l'intérêt change. On détestait *Auguste*; on s'intéressait beaucoup à *Cinna*: maintenant c'est *Cinna* qu'on hait, c'est en faveur d'*Auguste* que le cœur se déclare. Lorsque ainsi on s'intéresse tour à tour pour les partis contraires, on ne s'intéresse en effet pour personne: c'est ce qui fait que plusieurs gens de lettres regardent Cinna plutôt comme un bel ouvrage que comme une tragédie intéressante.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 2. Il adore Emilie, il est adoré d'elle;
Mais sans venger son père il n'y peut aspirer.

CEPENDANT *Maxime* a été témoin qu'*Auguste* a donné *Emilie* à *Cinna*; il peut croire que *Cinna* peut aspirer à elle, sans tuer *Auguste*. *Cinna* et *Maxime* peuvent présumer qu'*Emilie* ne tiendra pas contre un tel bienfait. *Maxime* sur-tout n'a nulle raison de penser le contraire, puisqu'il ne sait point encore si *Emilie* cède ou non à la bonté d'*Auguste*; et *Cinna* peut penser qu'*Emilie* sera touchée comme il commence lui-même à l'être. *Cinna* doit sans doute l'espérer, et *Maxime* doit le craindre. Il doit donc dire: *Emilie* sera à lui, soit qu'il cède aux bienfaits d'*Auguste*, soit qu'il l'assassine.

V. 5. Je ne m'étonne plus de cette violence,
Dont il contraint Auguste à garder sa puissance.

Le mot de *violence* est peut-être trop fort. *Cinna* a étalé un faux zèle, une fourbe éloquente; est-ce-là de la violence?

V. 7. La ligue se romprait s'il s'en était démis.

On se démet d'une charge, d'un emploi, d'une dignité, mais on ne se démet pas d'une puissance. L'auteur veut dire ici que la ligue se dissiperait si *Auguste* renonçait à l'empire. Mais ce vers fait entendre *si Cinna s'était démis de cette ligue*, parce que cet *il* tombe sur *Cinna*. C'est une faute très-légère.

V. 9. Ils servent à l'envi la passion d'un homme...

Il y avait *abusés;* on a substitué *à l'envi.*

V. 13. Vous êtes son rival! — Oui, j'aime sa maîtresse,
Et l'ai toujours caché avec assez d'adresse.

Ces vers de comédie, et cette manière froide d'exprimer qu'il est rival de *Cinna*, ne contribuent pas peu à l'avilissement de ce personnage. L'amour qui n'est pas une grande passion, n'est pas théâtral.

V. 21. Que l'amitié me plonge en un malheur extrême!

Ni son amitié ni son amour n'intéresse. J'ai toujours remarqué que cette scène est froide au théâtre; la raison en est que l'amour de *Maxime* est insipide. On apprend au troisième acte que ce *Maxime* est amoureux. Si *Oreste*, dans Andromaque, n'était rival de *Pyrrhus* qu'au troisième acte, la pièce serait froide. L'amour de *Maxime* ne fait aucun effet, et tout son rôle n'est que celui d'un lâche sans aucune passion théâtrale.

V. 24. Gagnez une maîtresse accusant un rival.

Il semble par la construction que ce soit *Emilie* qui accuse : il fallait *en accusant* pour lever l'équivoque ; légère inadvertance qui ne fait aucun tort.

V. 28. Un véritable amant ne connaît point d'amis.

En général, ces maximes et ce terme de *véritable amant*, sont tirés des romans de ce temps-là, et sur-tout de l'Astrée, où l'on examine sérieusement ce qui constitue le véritable amant. Vous ne trouverez jamais ni ces maximes ni ces mots, *véritables amans*, *vrais amans*, dans *Racine*. Si vous entendez par *véritable amant* un homme agité d'une passion effrénée, furieux dans ses désirs, incapable d'écouter la raison, la vertu, la bienséance, *Maxime* n'est rien de tout cela ; il est de sang froid ; à peine parle-t-il de son amour. De plus il est l'ami de *Cinna* et son confident ; il doit s'être douté que *Cinna* aime *Emilie* : il voit qu'*Auguste* a donné *Emilie* à *Cinna* ; c'était alors qu'il devait éprouver le sentiment de la jalousie. Ni les remords de *Cinna*, ni la jalousie de *Maxime* ne remuent l'ame ; pourquoi ? c'est qu'ils viennent trop tard, comme on l'a déjà dit ; c'est qu'ils ont disserté au lieu de sentir.

V. 61. Nous disputons en vain, et ce n'est que folie
De vouloir par sa perte acquérir Emilie ;
Ce n'est pas le moyen de plaire à ses beaux yeux,
Que de priver du jour ce qu'elle aime le mieux.

Ce n'est que folie, vers comique, indigne de la tragédie. *Plaire à ses beaux yeux*, expression fade. *Ce qu'elle aime le mieux*, encore pire.

Je conserve ce sang qu'elle veut voir périr.

Périr un sang est un barbarisme. Ces fautes sont d'autant plus senties que la scène est froide.

V. 66. Je veux gagner son cœur plutôt que sa personne.

Remarquez qu'on ne s'intéresse jamais à un amant

qu'on eſt sûr qui ſera rebuté. Pourquoi *Oreſte* intéreſſe-t-il dans Andromaque ? c'eſt que *Racine* a eu le grand art de faire eſpérer qu'*Oreſte* ſerait aimé. Un amant toujours rebuté par ſa maîtreſſe l'eſt toujours auſſi par le ſpectateur, à moins qu'il ne reſpire la fureur de la vengeance. Point de vraie tragédie ſans grandes paſſions.

V. 73. C'eſt ce qu'à dire vrai je vois fort difficile.

Cette manière de répondre à une objection preſſante ſent un peu plus le valet de comédie que le confident tragique.

V. 85. Cinna vient, et je veux en tirer quelque choſe...

On ne voit pas ce qu'il veut tirer de *Cinna*; s'il veut être inſtruit que *Cinna* eſt ſon rival, il le ſait déjà.

SCENE II.

V. 2. Puis-je d'un tel chagrin ſavoir quel eſt l'objet ? —
Emilie et Céſar. L'un et l'autre me gêne.

C'eſt-là peut-être ce que *Cinna* devait dire immédiatement après la conférence d'*Auguſte*. Pourquoi a-t-il à préſent des remords ? s'eſt-il paſſé quelque choſe de nouveau qui ait pu lui en donner ? Je demande toujours pourquoi il n'en a point ſenti, quand les bienfaits et la tendreſſe d'*Auguſte* devaient faire ſur ſon cœur une ſi forte impreſſion ? Il a été perfide ; il s'eſt obſtiné dans ſa perfidie. Les remords ſont le partage naturel de ceux que l'emportement des paſſions entraîne au crime, mais non pas des fourbes conſommés. C'eſt ſur quoi les lecteurs qui connaiſſent le cœur humain doivent prononcer. Je ſuis bien loin de porter un jugement.

V. 22. Des deux côtés j'offenſe et ma gloire et mes dieux.

Pourquoi les dieux ? eſt-ce parce qu'il a fait ferment

à sa maîtresse? Il est utile d'observer ici que dans beaucoup de tragédies modernes on met ainsi les dieux à la fin du vers à cause de la rime. *Manlius* dit qu'un homme tel que lui partage la vengeance *avec les dieux;* un autre qu'il punit à l'exemple *des dieux :* un troisième qu'il s'en prend *aux dieux*. *Corneille* tombe rarement dans cette faute puérile.

V. 25. Vous n'aviez point tantôt ces agitations.

Vous voyez que *Corneille* a bien senti l'objection. *Maxime* demande à *Cinna* ce que tout le monde lui demanderait. Pourquoi avez-vous des remords si tard? qu'est-il survenu qui vous oblige à changer ainsi? Il veut en *tirer quelque chose*, et cependant il n'en tire rien. S'il voulait s'éclaircir de la passion d'*Emilie*, n'aurait-il pas été convenable que d'abord il eût soupçonné leur intelligence, que *Cinna* la lui eût avouée, que cet aveu l'eût mis au désespoir, et que ce désespoir joint aux conseils d'*Euphorbe*, l'eût déterminé, non pas à être délateur, car cela est bas, petit et sans intérêt, mais à laisser deviner la conspiration par ses emportemens?

V. 28. On ne les sent aussi que quand le coup approche;
Et l'on ne reconnaît de semblables forfaits
Que quand la main s'apprête à venir aux effets.

Oui, si vous n'avez pas reçu des bienfaits de celui que vous vouliez assassiner : mais si entre les préparatifs du crime et la consommation, il vous a donné les plus grandes marques de faveur, vous avez tort de dire qu'on ne sent des remords qu'au moment de l'assassinat.

Un coup n'approche pas : *reconnaître des forfaits* n'est pas le mot propre; *en venir aux effets* est faible et prosaïque.

Il sera peut-être utile de faire voir comment *Shakespeare*, soixante ans auparavant, exprima le même sentiment dans la même occasion. C'est *Brutus* prêt à assassiner *César*.

» Entre le deſſein et l'exécution d'une choſe ſi terri-
» ble, tout l'intervalle n'eſt qu'un rêve affreux. Le génie
» de Rome et les inſtrumens mortels de ſa ruine ſem-
» blent tenir conſeil dans notre ame bouleverſée : cet
» état funeſte de l'ame tient de l'horreur de nos guerres
» civiles ».

Between the acting of a dreadfull thing,
And the firſt motion, alle the interim is,
Like a fantaſma, or a hideous dream, &c.

Je ne préſente point ces objets de comparaiſon pour égaler les irrégularités ſauvages et capricieuſes de *Shakeſpeare* à la profondeur du jugement de *Corneille*, mais ſeulement pour faire voir comment des hommes de génie expriment différemment les mêmes idées. Qu'il me ſoit ſeulement permis d'obſerver encore qu'à l'approche de ces grands événemens, l'agitation qu'on ſent eſt moins un remords qu'un trouble dont l'ame eſt ſaiſie : ce n'eſt point un remords que *Shakeſpeare* donne à *Brutus*.

V. 44. Et formez vos remords d'une plus juſte cauſe ;
De vos lâches conſeils, qui ſeuls ont arrêté
Le bonheur renaiſſant de notre liberté.

Voilà la plus forte critique du rôle qu'a joué *Cinna* dans la conférence avec *Auguſte :* auſſi *Cinna* n'y répond-il point. Cette ſcène eſt un peu froide, et pourrait être très-vive ; car deux rivaux doivent dire des choſes intéreſſantes, ou ne pas paraître enſemble ; ils doivent être à la fois défians et animés ; mais ici ils ne font que raiſonner. *Arrêter un bonheur renaiſſant*, l'expreſſion eſt trop impropre.

V. 53. Mais entendez crier Rome à votre côté.

Cela eſt plus froid encore, parce que *Maxime* fait ici l'enthouſiaſte mal à propos. Quiconque s'échauffe trop,

refroidit. *Maxime* parle en rhéteur : il devrait épier avec une douleur fombre toutes les paroles de *Cinna*, paraître jaloux, être près d'éclater, fe retenir. Il eft bien loin d'être *un véritable amant*, comme le difait fon confident ; il n'eft ni un vrai romain, ni un vrai conjuré, ni un vrai amant ; il n'eft que froid et faible : il a même changé d'opinion ; car il difait à *Cinna*, au fecond acte : Pourquoi voulez-vous affaffiner *Augufte*, plutôt que de recevoir de lui la liberté de Rome? Et à préfent il dit : Pourquoi n'affaffinez-vous pas *Augufte?* Veut-il par-là faire perfévérer *Cinna* dans le crime, afin d'avoir une raifon de plus pour être fon délateur, comme *Cinna* a voulu empêcher *Augufte* d'abdiquer, afin d'avoir un prétexte de plus de l'affaffiner ? En ce cas, voilà deux fcélérats qui cachent leur baffe perfidie par des raifonnemens fubtils.

V. 57. Ami, n'accable plus un efprit malheureux
Qui ne forme qu'en lâche un deffein généreux.

Voilà *Cinna* qui fe donne lui-même le nom de *lâche*, et qui par ce feul mot détruit tout l'intérêt de la pièce, toute la grandeur qu'il a déployée dans le premier acte. Que veulent dire les *abois* d'une vieille amitié qui lui fait pitié ? quelle façon de parler ! et puis il parle de fa *mélancolie !*

V. dern. Adieu, je me retire en confident difcret.

Maxime finit fon indigne rôle dans cette fcène par un vers de comédie, et en fe retirant comme un valet à qui on dit qu'on veut être feul. L'auteur a entièrement facrifié ce rôle de *Maxime :* il ne faut le regarder que comme un perfonnage qui fert à faire valoir les autres.

SCENE III.

V. 1. Donne un plus digne nom au glorieux empire
Du noble ſentiment que la vertu m'inſpire, *&c.*

Voici le cas où un monologue eſt convenable. Un homme dans une ſituation violente peut examiner avec lui-même le danger de ſon entrepriſe, l'horreur du crime qu'il va commettre, écouter ou combattre ſes remords ; mais il fallait que ce monologue fût placé après qu'*Auguſte* l'a comblé d'amitiés et de bienfaits, et non pas après une ſcène froide avec *Maxime.*

V. 11. Qu'une ame généreuſe a de peine à faillir !

Ce vers ne prouve-t-il pas ce que j'ai déjà dit, que ce n'était pas à *Cinna* à donner à l'empereur des conſeils du fourbe le plus déterminé ? S'il a une ame ſi généreuſe, s'il a tant de *peine à faillir*, pourquoi n'a-t-il pas affermi *Auguſte* dans le deſſein de quitter l'empire ? S'il a tant de *peine à faillir*, pourquoi n'a-t-il pas ſenti les plus cuiſans remords au moment qu'*Auguſte* lui donnait *Emilie* ?

V. 17. S'il faut percer le flanc d'un prince magnanime,
Qui du peu que je ſuis fait une telle eſtime, *&c.*

Ce diſcours eſt d'un vil domeſtique, et non pas d'un ſénateur romain : il achève d'avilir ſon rôle qui était ſi mâle, ſi fier, ſi terrible au premier acte. On s'intéreſſait à *Cinna*, et à préſent on ne s'intéreſſe qu'à *Auguſte.*

V. 21. O coup, ô trahiſon trop indigne d'un homme !

J'en reviens toujours à ce remords trop tardif ; je ſoupçonne qu'il ſerait très-touchant, très-intéreſſant, s'il avait été plus prompt, s'il n'était pas contradictoire avec la rage d'épouſer *Emilie* ſur la cendre d'*Auguſte. Metaſtaſio*, dans ſa *Clemenza di Tito*, imitée de Cinna, commence par donner des remords à *Seſtus* qui joue le rôle de *Cinna.*

V. 29. Mais je dépends de vous, ô ferment téméraire !

Non, fans doute, il ne dépend pas de ce ferment ; c'eft chercher un prétexte, et non pas une raifon. Voilà un plaifant ferment que la promeffe faite à une femme de hafarder le dernier fupplice pour faire une très-vilaine action ! Il devait dire : Les conjurés et moi nous avons fait ferment de venger la patrie. Voilà un ferment refpectable.

V. 30. O haine d'Emilie, ô fouvenir d'un père !
Ma foi, mon cœur, mon bras, tout vous eft engagé,
Et je ne puis plus rien que par votre congé.

Par votre congé ne fe dit plus, et en effet ne devait pas fe dire, puifque ce mot vient de *congédier*, qui ne fignifie pas *permettre*. Comment un homme qui n'a pas les fureurs de l'amour, un petit-fils de *Pompée*, qui a affemblé tant de romains pour rendre la liberté à la patrie, peut-il dire en langage de ruelle, je ne peux rien que par le congé d'une femme ? Il fallait donc le peindre dès le premier acte comme un homme éperdu d'amour, forcé par une maîtreffe qu'il idolâtre à confpirer contre un maître qu'il aime. C'eft ainfi que *Metaftafio* peint *Seftus* dans la *Clemenza di Tito*, en donnant à ce *Titus* le caractère de l'*Orefte* de *Racine*. Ce n'eft pas que je préfère ce *Seftus* à *Cinna*, il s'en faut beaucoup ; mais je dis que le rôle de *Cinna* ferait beaucoup plus touchant, fi on l'avait peint dès le premier acte aveuglé par une paffion furieufe ; mais il a joué à ce premier acte le rôle d'un *Brutus*, et au troifième il n'eft plus qu'un amant timide.

V. 38. Rendez-la, comme à vous, à mes vœux exorable.

Exorable devrait fe dire ; c'eft un terme fonore, intelligible, néceffaire et digne des beaux vers que débite *Cinna*. Il eft bien étrange qu'on dife *implacable* et non

placable; ame inaltérable, et non pas *ame altérable; héros indomptable*, et non *héros domptable*, &c.

V. dern. Mais voici de retour cette aimable inhumaine.

Aimable inhumaine fait quelque peine à cause de tant de fades vers de galanterie où cette expression commune se trouve.

SCENE IV.

V. 20. Je vous aime, Emilie, et le ciel me foudroie
Si cette passion ne fait toute ma joie,

fait toujours un peu rire. *Avec toute l'ardeur qu'un digne objet peut attendre d'un grand cœur*, est du style de *Scudéri*. Ce n'est que depuis *Racine* qu'on a proscrit ces fades lieux communs.

V. 28. Les faveurs du tyran emportent tes promesses.

Des faveurs qui emportent des promesses. Cette figure n'a pas de sens en français. Les faveurs d'*Auguste* peuvent l'emporter sur les promesses de *Cinna*, les faire oublier, mais elles ne les emportent pas. *Quinault* a dit avec élégance et justesse :

Mais le zéphyr léger et l'onde fugitive
Ont bientôt emporté les sermens qu'elle a faits.

V. 34. Il peut faire trembler la terre sous ses pas,
Mettre un roi hors du trône, et donner ses Etats.

Il y avait :

Jeter un roi du trône, et donner ses Etats.

Mettre hors est bien moins énergique que *jeter*, et n'est pas même une expression noble. *Roi hors* est dur à l'oreille. Pourquoi ne dirait-on pas *jeter du trône?* On dit bien *jeter du haut du trône*: en tout cas *chasser* eût été mieux que *mettre hors*. Quelquefois en corrigeant on affaiblit.

V. 38. Mais le cœur d'Emilie eſt hors de ſon pouvoir.

Voilà une imitation admirable de ces beaux vers d'*Horace* :

> *Et cuncta terrarum ſubacta ,*
> *Præter atrocem animum Catonis.*

Cette imitation eſt d'autant plus belle, qu'elle eſt en ſentiment. Pluſieurs s'étonnent qu'*Emilie*, affectant de penſer comme *Caton*, ait cependant reçu pendant quinze ans les bienfaits et l'argent d'*Auguſte* dont *l'épargne lui a été ouverte.* Cette conduite ne ſemble pas s'accorder avec cette inflexibilité héroïque dont elle fait parade.

V. 40. Je ſuis toujours moi-même, et ma foi toujours pure.

Il faut, *ma foi eſt toujours pure. Ma foi* ne peut être gouvernée par *je ſuis. Foi pure* ne ſe dit qu'en théologie.

V. 43. Et prends vos intérêts par-delà mes ſermens.

Par-delà mes ſermens : expreſſion dont je ne trouve que cet exemple ; et cet exemple me paraît mériter d'être ſuivi.

V. 48. La conjuration s'en allait diſſipée.

Votre haine s'en allait trompée. C'eſt un barbariſme.

V. 54. Que je ſois le butin de qui l'oſe épargner ! . .

Butin n'eſt pas le mot propre.

V. 58. Et malgré ſes bienfaits je rends tout à l'amour,
Quand je veux qu'il périſſe ou vous doive le jour.

La ſcène ſe refroidit par ces argumens de *Cinna ;* il veut prouver qu'il a ſatisfait à l'amour, parce qu'il veut que le ſort d'*Auguſte* dépende de ſa maîtreſſe. Toute cette tirade paraît un peu obſcure.

V. 61. Souffrez ce faible effort de ma reconnaiſſance,
Que je tâche de vaincre un indigne courroux,
Et vous donner pour lui l'amour qu'il a pour vous.

Il faut *et de vous donner*. Le mot d'*amour* n'eſt point du tout convenable.

V. 64. Une ame généreuſe et que la vertu guide
Fuit la honte des noms d'ingrate et de perfide ;
Elle en hait l'infamie attachée au bonheur,
Et n'accepte aucun bien aux dépens de l'honneur.

Toutes ces ſentences refroidiſſent encore. Voyez ſi *Oreſte* et *Hermione* parlent en ſentences.

V. 71. Les cœurs les plus ingrats ſont les plus généreux.

Elle a déjà retourné cette penſée plus d'une fois.

V. 73. Je me fais des vertus dignes d'une romaine.

Ce vers eſt beau, et ces ſentimens d'*Emilie* ne ſe démentent jamais. Pluſieurs demandent encore pourquoi cette *Emilie* ne touche point ? pourquoi ce perſonnage ne fait pas au théâtre la grande impreſſion qu'y fait *Hermione* ? Elle eſt l'ame de toute la pièce, et cependant elle inſpire peu d'intérêt. N'eſt-ce point parce qu'elle n'eſt pas malheureuſe ? n'eſt-ce point parce que les ſentimens d'un *Brutus*, d'un *Caſſius*, conviennent peu à une fille? n'eſt-ce point parce que ſa facilité à recevoir l'argent d'*Auguſte* dément la grandeur d'ame qu'elle affecte ? n'eſt-ce point parce que ce rôle n'eſt pas tout-à-fait dans la nature ? Cette fille que *Balzac* appelle une *adorable furie*, eſt-elle ſi adorable ? C'eſt *Emilie* que *Racine* avait en vue, lorſqu'il dit dans une de ſes préfaces qu'il ne veut pas mettre ſur le théâtre de ces femmes qui font des leçons d'héroïſme aux hommes. Malgré tout cela, le rôle d'*Emilie* eſt plein de choſes ſublimes ; et quand on compare ce qu'on feſait alors à ce ſeul rôle d'*Emilie*, on eſt étonné, on admire.

V. 80. Il abaiſſe à nos pieds l'orgueil des diadêmes ;
Il nous fait ſouverains ſur leurs grandeurs ſuprêmes.

Il faut remarquer les plus légères fautes de langage. On eſt *ſouverain de*, on n'eſt pas *ſouverain ſur*, encore moins *ſouverain ſur une grandeur :* mais ce qui eſt bien plus digne de remarque, c'eſt que le ſecond vers n'eſt qu'une faible répétition du premier.

V. 85. Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque choſe.

Ce beau vers eſt une contradiction avec celui que dit *Auguſte* au cinquième acte :

Qu'en te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Ou *Emilie* ou *Auguſte* a tort. Il n'eſt pas douteux que le vers d'*Emilie* étant plus romain, plus fort, et même étant devenu proverbe, ne dût être conſervé, et celui d'*Auguſte* ſacrifié ; mais il faut ſur-tout remarquer que ces hyperboles commencent à déplaire, qu'on y trouve même du ridicule, qu'il y a une diſtance infinie entre un grand roi et un marchand de Rome, que ces exagérations d'une fille à qui *Auguſte* fait une penſion révoltent bien des lecteurs, et que ces conteſtations entre *Cinna* et ſa maîtreſſe ſur la grandeur romaine, n'ont pas toute la chaleur de la véritable tragédie.

V. 86. Aux deux bouts de la terre en eſt-il un ſi vain,
Qu'il prétende égaler un citoyen romain ?

Il y avait :

Aux deux bouts de la terre en eſt-il d'aſſez vain
Pour prétendre égaler un citoyen romain ?

V. 90. Attale, ce grand roi dans la pourpre blanchi,
Qui du peuple romain ſe nommait l'affranchi,
Quand de toute l'Aſie il ſe fût vu l'arbitre,
Eût encor moins priſé ſon trône que ce titre.

Cet exemple du roi *Attale* ſerait peut-être plus convenable dans un conſeil que dans la bouche d'une fille qui

veut venger ſon père. Mais la beauté de ces vers et ces traits tirés de l'hiſtoire romaine, font un très-grand plaiſir aux lecteurs, quoiqu'au théâtre ils refroidiſſent un peu la ſcène. Au reſte, cet *Attale* était un très-petit roi de Pergame, qui ne poſſédait pas un pays de trente lieues.

V. 98. Le ciel a trop fait voir en de tels attentats
Qu'il hait les aſſaſſins et punit les ingrats.

Cette réplique de *Cinna* ne paraît pas convenable. Un ſujet parle ainſi dans une monarchie ; mais un homme du ſang de *Pompée* doit-il parler en ſujet ?

V. 106. Dis que de leur parti toi-même tu te rends,
De te remettre au foudre à punir les tyrans.

Cela n'eſt ni français ni clairement exprimé ; et ces diſſertations ſur la foudre ne ſont plus tolérées.

V. 112. Sans emprunter ta main pour ſervir ma colère,
Je ſaurai bien venger mon pays et mon père.

Le mot de *colère* ne paraît peut-être pas aſſez juſte. On ne ſent point de colère pour la mort d'un père mis au nombre des proſcrits il y a trente ans. Le mot de *reſſentiment* ſerait plus propre : mais en poëſie *colère* peut ſignifier *indignation*, *reſſentiment*, *ſouvenir des injures*, *déſir de vengeance.*

V. 121. Et, comme pour toi ſeul l'amour veut que je vive, *&c.*

Je remarque ailleurs que toutes les phraſes qui commencent par *comme* ſentent la diſſertation, le raiſonnement, et que la chaleur du ſentiment ne permet guère ce tour proſaïque. Mais eſt-ce un ſentiment bien touchant, bien tragique que celui d'*Emilie? Je n'ai pas voulu tuer Auguſte moi-même, parce qu'on m'aurait tuée ; je veux vivre pour toi ; et je veux que ce ſoit toi qui haſardes ta vie*, &c.

V. 125. Quand j'ai pensé chérir un neveu de Pompée,
. . . . D'un faux semblant mon esprit abusé
A fait choix d'un esclave en son lieu supposé.

Il est trop dur d'appeler *Cinna esclave* au propre, de lui dire qu'il est un fils supposé, qu'il est fils d'un esclave; cette condition était au-dessous de celle de nos valets.

V. 130. Mille autres à l'envi recevraient cette loi.

Doit-elle lui dire que mille autres assassineraient l'empereur pour mériter les bonnes grâces d'une femme? Cela ne révolte-t-il pas un peu? cela n'empêche-t-il pas qu'on ne s'intéresse à *Emilie?* Cette présomption de sa beauté la rend moins intéressante. Une femme emportée par une grande passion touche beaucoup; mais une femme qui a la vanité de regarder sa possession comme le plus grand prix où l'on puisse aspirer, révolte au lieu d'intéresser. *Emilie* a déjà dit au premier acte qu'on publiera dans toute l'Italie qu'on n'a pu la mériter qu'en tuant *Auguste;* elle a dit à *Cinna : Songe que mes faveurs t'attendent.* Ici elle dit que *mille romains tueraient Auguste pour mériter ses bonnes grâces.* Quelle femme a jamais parlé ainsi? Quelle différence entre elle et *Hermione*, qui dit dans une situation à peu-près semblable :

Quoi! sans qu'elle employât une seule prière,
Ma mère en sa faveur arma la Gréce entière!
Ses yeux pour leur querelle, en dix ans de combats,
Virent périr vingt rois qu'ils ne connaissaient pas.
Et moi, je ne prétends que la mort d'un parjure,
Et je charge un amant du soin de mon injure;
Il peut me conquérir à ce prix, sans danger,
Je me livre moi-même, et ne puis me venger!

C'est ainsi que s'exprime le goût perfectionné; et le génie, dénué de ce goût sûr, bronche quelquefois. On

ne prétend pas, encore une fois, rien diminuer de l'extrême mérite de *Corneille*; mais il faut qu'un commentateur n'ait en vue que la vérité et l'utilité publique. Au reste, la fin de cette tirade est fort belle

V. 148. S'il nous ôte à son gré nos biens, nos jours, nos femmes,
Il n'a point jusqu'ici tyrannisé nos ames.

Mais en ce cas *Auguste* est donc un monstre à étouffer. *Cinna* ne devait donc pas balancer; il a donc très-grand tort de se dédire. Ses remords ne sont donc pas vrais? Comment peut-il aimer un tyran qui ôte aux Romains leurs biens, leurs femmes et leurs vies? Ces contradictions ne font-elles pas tort au pathétique aussi-bien qu'au vrai, sans lequel rien n'est beau?

V. 150. Mais l'empire inhumain qu'exercent vos beautés
Force jusqu'aux esprits et jusqu'aux volontés.

C'est ici une idée poëtique, ou plutôt une subtilité. *Vos beautés sont plus inhumaines qu'Auguste!* ce n'est pas ainsi que la vraie passion parle. *Oreste*, dans une circonstance semblable, dit à *Hermione* :

Non, je vous priverai d'un plaisir si funeste,
Madame, il ne mourra que de la main d'Oreste.

Il ne s'amuse point à dire que les beautés inhumaines d'*Hermione* sont des tyrans; il le fait sentir en se déterminant malgré lui à un crime. Ce n'est pas là le poëte qui parle, c'est le personnage.

V. 152. Vous me faites priser ce qui me déshonore;
Vous me faites haïr ce que mon ame adore.

Priser n'est plus d'usage. *Cinna* ne prise point ici son action, puisqu'il la condamne. Il dit qu'il adore *Auguste*, cela est beaucoup trop fort : il n'adore point *Auguste; il devrait*, dit-il, *donner son sang pour lui mille et mille fois.* Il

devait

devait donc être très-touché au moment que ce même *Auguste* lui donnait *Emilie*. Il lui a conseillé de garder l'empire pour l'assassiner, et il voudrait donner mille vies pour lui par réflexion.

V. 157. Mais ma main aussitôt contre mon sein tournée...
A mon crime forcé joindra mon châtiment.

Ces derniers vers réconcilient *Cinna* avec le spectateur; c'est un très-grand art. *Racine* a imité ce morceau dans l'Andromaque :

Et mes mains aussitôt contre mon sein tournées, *&c.*

SCENE V.

V. pénult. . . . . . . Qu'il achève et dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après de la mort ou de moi.

Ce sont-là de ces traits qui portaient le docteur cité par *Balzac*, à nommer *Emilie adorable furie*. On ne peut guère finir un acte d'une manière plus grande ou plus tragique ; et si *Emilie* avait une raison plus pressante de vouloir faire périr *Auguste*, si elle n'avait appris que depuis peu qu'*Auguste* a fait mourir son père, si elle avait connu ce père, si ce père même avait pu lui demander vengeance, ce rôle serait du plus grand intérêt. Mais ce qui peut détruire tout l'intérêt qu'on prendrait à *Emilie*, c'est la supposition de l'auteur qu'elle est adoptée par *Auguste*. On devait chez les Romains autant et plus d'amour filial à un père d'adoption qu'à un père qui ne l'était que par le sang. *Emilie* conspire contre *Auguste* son père et son bienfaiteur au bout de trente ans, pour venger *Toranius* qu'elle n'a jamais vu. Alors cette furie n'est point du tout adorable ; elle est réellement parricide. Cependant gardons-nous bien de croire qu'*Emilie*, malgré son ingratitude, et *Cinna*, malgré sa perfidie, ne soient pas deux très-beaux rôles ; tous deux étincellent de traits admirables.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Tout ce que tu me dis, Euphorbe, eſt incroyable. —
Seigneur, le récit même en paraît effroyable.

Il eſt triſte qu'un ſi bas et ſi lâche ſubalterne, un eſclave affranchi, paraiſſe avec *Auguſte*, et que l'auteur n'ait pas trouvé dans la jalouſie de *Maxime*, dans les emportemens que ſa paſſion eût dû lui inſpirer, ou dans quelque autre invention tragique, de quoi fournir des ſoupçons à *Auguſte*. Si le trouble de *Cinna*, celui de *Maxime*, celui d'*Emilie*, ouvraient les yeux de l'empereur, cela ſerait beaucoup plus noble et plus théâtral que la dénonciation d'un eſclave, qui eſt un reſſort trop mince et trop trivial.

V. 13. . . . . Cinna ſeul dans ſa rage s'obſtine,
Et contre vos bontés d'autant plus ſe mutine.

Le ſecond vers eſt faible après l'expreſſion, *il s'obſtine dans ſa rage*. L'idée la plus forte doit toujours être la dernière. De plus, *ſe mutiner contre des bontés* eſt une expreſſion bourgeoiſe; on ne l'emploie qu'en parlant des enfans. Ce n'eſt pas que ce mot *mutiné*, employé avec art, ne puiſſe faire un très-bel effet. *Racine* a dit :

Enchaîner un captif de ſes fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné.

D'autant plus exige un *que*; c'eſt une phraſe qui n'eſt pas achevée.

SCENE II.

V. 1. Il l'a jugé trop grand pour ne pas s'en punir.

On ne peut nier que ce lâche et inutile menfonge d'*Euphorbe* ne foit indigne de la tragédie. Mais, dira-t-on, on a le même reproche à faire à *Oenone* dans Phèdre. Point du tout; elle eft criminelle, elle calomnie *Hippolyte*; mais elle ne dit pas une fauffe nouvelle : c'eft cela qui eft petit et bas.

SCENE III.

V. 1. Ciel, à qui voulez-vous déformais que je fie
Les fecrets de mon ame et le foin de ma vie ?

Voilà encore une occafion où un monologue eft bien placé; la fituation d'*Augufte* eft une excufe légitime. D'ailleurs il eft bien écrit, les vers en font beaux, les réflexions font juftes, intéreffantes; ce morceau eft digne du grand *Corneille*.

V. 12. Songe aux fleuves de fang où ton bras s'eft baigné,
De combien ont rougi les champs de Macédoine.

Cela n'eft pas français. Il fallait, *quels flots j'en ai verfés aux champs de Macédoine*, ou quelque chofe de femblable.

V. 27. Rends un fang infidèle à l'infidélité.

Ce vers eft imité de *Malherbe*.

Fais de tous les affauts que la rage peut faire,
Une fidelle preuve à l'infidélité.

Un tel abus de mots et quelques longueurs, quelques répétitions empêchent ce beau monologue de faire tout fon effet. A mefure que le public s'eft plus éclairé, il s'eft un peu dégoûté des longs monologues. On s'eft

laſſé de voir des empereurs qui parlaient ſi long-temps tout ſeuls. Mais ne devrait-on pas ſe prêter à l'illuſion du théâtre ? *Auguſte* ne pouvait-il pas être ſuppoſé au milieu de ſa cour, et s'abandonner à ſes réflexions devant ſes confidens, qui tiendraient lieu du chœur des anciens ?

Il faut avouer que le monologue eſt un peu long. Les étrangers ne peuvent ſouffrir ces ſcènes ſans action, et il n'y a peut-être pas aſſez d'action dans Cinna.

V. 57. La vie eſt peu de choſe, et le peu qui t'en reſte
Ne vaut pas l'acheter par un prix ſi funeſte.

Ne vaut pas l'acheter par un prix ſi funeſte. C'eſt ici le tour de phraſe italien. On dirait bien *non vale il comprar ;* c'eſt un trope dont *Corneille* enrichiſſait notre langue.

V. 65. Mais jouiſſons plutôt nous-mêmes de ſa peine.

Peine ici veut dire *ſupplice.*

V. 71. Qui des deux dois-je ſuivre et duquel m'éloigner ?
Ou laiſſez-moi périr, ou laiſſez-moi régner.

Ces expreſſions, *qui des deux*, *duquel*, n'expriment qu'un froid embarras ; elles peignent un homme qui veut réſoudre un problème, et non un cœur agité. Mais le dernier vers eſt très-beau et eſt digne de ce grand monologue.

SCENE IV.

AUGUSTE, LIVIE.

On a retranché toute cette ſcène au théâtre depuis environ trente ans. Rien ne révolte plus que de voir un perſonnage s'introduire ſur la fin, ſans avoir été annoncé, et ſe mêler des intérêts de la pièce ſans y être néceſſaire. Le conſeil que *Livie* donne à *Auguſte* eſt rapporté dans l'hiſtoire ; mais il fait un très-mauvais effet dans la tragédie. Il ôte à *Auguſte* la gloire de prendre de

lui-même un parti généreux. *Auguste* répond à *Livie : Vous m'aviez bien promis des conseils d'une femme, vous me tenez parole ;* et après ces vers comiques il suit ces mêmes conseils. Cette conduite l'avilit. On a donc eu raison de retrancher tout le rôle de *Livie*, comme celui de l'infante dans le Cid. Pardonnons ces fautes au commencement de l'art, et sur-tout au sublime, dont *Corneille* a donné beaucoup plus d'exemples qu'il n'en a donné de faiblesses dans ses belles tragédies.

V. 27. J'ai trop par vos avis consulté là-dessus ;

Là-dessus, là-dessous, ci-dessus, ci-dessous, termes familiers qu'il faut absolument éviter, soit en vers, soit en prose.

V. 37. Assez et trop long-temps son exemple vous flatte ;
Mais gardez que sur vous le contraire n'éclate ;

n'exprime pas assez la pensée de l'auteur, ne forme pas une image assez précise. Le contraire d'un exemple ne peut se dire.

V. 53. Vous m'aviez bien promis des conseils d'une femme,
Vous me tenez parole, et c'en sont-là, Madame.

Corneille devait d'autant moins mettre un reproche si injuste et si avilissant dans la bouche d'*Auguste*, que cette grossièreté est manifestement contraire à l'histoire. *Uxori gratias egit*, dit *Sénèque* le philosophe, dont le sujet de Cinna est tiré.

V. 56. Depuis vingt ans je règne, et j'en fais les vertus.

Les vertus de régner est un barbarisme de phrase, un solécisme ; on peut dire *les vertus des rois*, *des capitaines*, *des magistrats*, mais non *les vertus de régner*, *de combattre*, *de juger*.

V. 61. Une offense qu'on fait à toute sa province,
Dont il faut qu'il la venge ou cesse d'être prince.

La rime de *prince* n'a que celle de *province* en substantif :

cette indigence eſt ce qui contribue davantage à rendre ſouvent la verſification françaiſe faible, languiſſante et forcée. *Corneille* eſt obligé de mettre *toute ſa province*, pour rimer à *prince;* et *toute ſa province* eſt une expreſſion bien malheureuſe, ſur-tout quand il s'agit de l'empire romain.

V. 67. . . . . Je ne vous quitte point,
Seigneur, que mon amour n'ait obtenu ce point.

Ce mot *point* eſt trivial et didactique. Premier *point*, ſecond *point*, *point* principal.

V. 69. C'eſt l'amour des grandeurs qui vous rend importun,

augmente encore la faute qui conſiſte à faire rejeter par *Auguſte* un très-bon conſeil, qu'en effet il accepte.

SCENE V.

EMILIE, FULVIE.

La ſcène reſte vide; c'eſt un grand défaut aujourd'hui, et dans lequel même les plus médiocres auteurs ne tombent pas. Mais *Corneille* eſt le premier qui ait pratiqué cette règle ſi belle et ſi néceſſaire, de lier les ſcènes, et de ne faire paraître ſur le théâtre aucun perſonnage ſans une raiſon évidente. Si le légiſlateur manque ici à la loi qu'il a introduite, il eſt aſſurément bien excuſable. Il n'eſt pas vraiſemblable qu'*Emilie* arrive avec ſa confidente pour parler de la conſpiration dans la même chambre dont *Auguſte* ſort; ainſi elle eſt ſuppoſée parler dans un autre appartement.

V. 1. D'où me vient cette joie, et que mal à propos
Mon eſprit malgré moi goûte un entier repos?

On ne voit pas trop en effet d'où lui vient cette prétendue joie; c'était au contraire le moment des plus terribles inquiétudes. On peut être alors atterré, immobile, égaré, accablé, inſenſible à force d'éprouver des

ſentimens trop profonds : mais de la joie ! cela n'eſt pas dans la nature.

V. 9. Et je vous l'amenais plus traitable et plus doux
Faire un ſecond effort contre votre courroux.

Je vous l'amenais... faire un ſecond effort contre un grand courroux n'eſt ni français ni intelligible ; de plus, comment cette *Fulvie* n'eſt-elle pas effrayée d'avoir vu *Cinna* conduit chez *Auguſte*, et des complices arrêtés ? comment n'en parle-t-elle pas d'abord ? comment n'inſpire-t-elle pas le plus grand effroi à *Emilie* ? Il ſemble qu'elle diſe par occaſion des nouvelles indifférentes.

V 16. Chacun diverſement ſoupçonne quelque choſe.

Ces termes lâches et ſans idée, ces familiarités de la converſation doivent être ſoigneuſement évités.

V. 22. Que même de ſon maître on dit je ne ſais quoi.

Je ne ſais quoi eſt du ſtyle de la comédie ; et ce n'eſt pas aſſurément un *je ne ſais quoi*, que la mort de *Maxime*, principal conjuré.

V. 23. On lui veut imputer un déſeſpoir funeſte.

On lui veut imputer eſt de la gazette ſuiſſe ; *on veut dire qu'il s'eſt donné une bataille.*

V. 24. On parle d'eaux du Tibre, et l'on ſe tait du reſte.

Il eſt bien ſingulier qu'elle diſe que *Maxime* s'eſt noyé et qu'on ſe tait du reſte. Qu'eſt-ce que le reſte ? et comment *Corneille*, qui corrigea quelques vers dans cette pièce, ne réforma-t-il pas ceux-ci ? n'avait-il pas un ami ?

V. 25. Que de ſujets de craindre et de déſeſpérer,
Sans que mon triſte cœur en daigne murmurer !

Cela n'eſt pas naturel. *Emilie* doit être au déſeſpoir

d'avoir conduit ſon amant au ſupplice. Le reſte n'eſt-il pas un peu de déclamation? On entend toujours ces vers d'*Emilie* ſans émotion; d'où vient cette indifférence? c'eſt qu'elle ne dit pas ce que toute autre dirait à ſa place; elle a forcé ſon amant à conſpirer, à courir au ſupplice, et elle parle de ſa gloire! et elle eſt *fumante* d'un *courroux* généreux! elle devrait être déſeſpérée, et non pas fumante.

V. 37. Et je veux bien périr comme vous l'ordonnez,
Et dans la même aſſiette où vous me retenez.

Pourquoi les dieux voudraient-ils qu'elle mourût dans cette *aſſiette?* qu'importe qu'elle meure dans cette *aſſiette* ou dans une autre? Ce qui importe, c'eſt qu'elle a conduit ſon amant et ſes amis à la mort.

SCENE VI.

V. 1. Mais je vous vois, Maxime, et l'on vous feſait mort!

Ne diſſimulons rien, cette réſurrection de *Maxime* n'eſt pas une invention heureuſe. Qu'un héros qu'on croyait mort dans un combat reparaiſſe, c'eſt un moment intéreſſant. Mais le public ne peut ſouffrir un lâche que ſon valet avait ſuppoſé s'être jeté dans la rivière. *Corneille* n'a pas prétendu faire un coup de théâtre; mais il pouvait éviter cette apparition inattendue d'un homme qu'on croit mort, et dont on ne déſire point du tout la vie; il était fort inutile à la pièce que ſon eſclave *Euphorbe* eût feint que ſon maître s'était noyé.

V. 18. En faveur de Cinna je fais ce que je puis.

Maxime joue le rôle d'un miſérable; pourquoi l'auteur pouvant l'ennoblir, l'a-t-il rendu ſi bas? apparemment il cherchait un contraſte, mais de tels contraſtes ne peuvent guère réuſſir que dans la comédie.

V. 23. Cinna dans fon malheur eft de ceux qu'il faut fuivre,
Qu'il ne faut pas venger de peur de leur furvivre.

Que veut dire *de peur de leur furvivre?* Le fens naturel eft qu'il ne faut pas venger *Cinna*, parce que fi on le vengeait, on ne mourrait pas avec lui ; mais en voulant le venger, on pourrait aller au fupplice, puifque *Augufte* eft maître, et que tout eft découvert. Je crois que *Corneille* veut dire : *Tu feins de le venger, et tu veux lui furvivre.*

V. 33. C'eft un autre Cinna qu'en lui vous regardez.

Cela eft comique, et achève de rendre le rôle de *Maxime* infupportable.

V. 35. Et puifque l'amitié n'en fefait plus qu'une ame,
Aimez en cet ami l'objet de votre flamme.

L'auteur veut dire : *Cinna et Maxime n'avaient qu'une ame*, mais il ne le dit pas.

V. 38. . . . Tu m'ofes aimer, et tu n'ofes mourir!

eft fublime.

V. 58. Maxime, en voilà trop pour un homme avifé.

Avifé n'eft pas le mot propre ; il femble qu'au contraire *Maxime* a été trop avifé ; il parait trop évidemment un perfide ; *Emilie* l'a déjà appelé lâche.

V. 69. Fuis fans moi, tes amours font ici fuperflus.

Superflus n'eft pas encore le mot propre ; ces amours doivent être très-odieux à *Emilie*.

Cette fcène de *Maxime* et d'*Emilie* ne fait pas l'effet qu'elle pourrait produire, parce que l'amour de *Maxime* révolte, parce que cette fcène ne produit rien, parce

qu'elle ne sert qu'à remplir un moment vide, parce qu'on sent bien qu'*Emilie* n'acceptera point les propositions de *Maxime*, parce qu'il est impossible de rien produire de théâtral et d'attachant entre un lâche qu'on méprise, et une femme qui ne peut l'écouter.

SCENE VII.

MAXIME *seul.*

Autant que le spectateur s'est prêté au monologue important d'*Auguste*, qui est un personnage respectable, autant il se refuse au monologue de *Maxime*, qui excite l'indignation et le mépris. Jamais un monologue ne fait un bel effet que quand on s'intéresse à celui qui parle, que quand ses passions, ses vertus, ses malheurs, ses faiblesses font dans son ame un combat si noble, si attachant, si animé, que vous lui pardonnez de parler trop long-temps à soi-même.

V. 3. . . . . Et quel est le supplice
Que ta vertu prépare à ton vain artifice ?

Ce mot de *vertu* dans la bouche de *Maxime* est déplacé, et va jusqu'au ridicule.

V. 7. Sur un même échafaud la perte de sa vie
Etalera sa gloire et ton ignominie.

Il n'y avait point d'échafaud chez les Romains pour les criminels. L'appareil barbare des supplices n'était point connu, excepté celui de la potence en croix pour les esclaves.

V. 11. Un même jour t'a vu par une fausse adresse
Trahir ton souverain, ton ami, ta maîtresse.

Fausse adresse est trop faible, et *Maxime* n'a point été adroit.

V. 19. Jamais un affranchi n'eft qu'un efclave infame.

Il ne paraît pas convenable qu'un conjuré, qu'un fénateur reproche à un efclave de lui avoir fait commettre une mauvaife action ; ce reproche ferait bon dans la bouche d'une femme faible, dans celle de *Phèdre*, par exemple, à l'égard d'*Oenone*, dans celle d'un jeune homme fans expérience ; mais le fpectateur ne peut fouffrir un fénateur qui débite un long monologue, pour dire à fon efclave qui n'eft pas là, qu'il efpère qu'il pourra fe venger de lui, et le punir de lui avoir fait commettre une action infame.

V. 25. Mon cœur te réfiftait et tu l'as combattu
Jufqu'à ce que la fourbe ait fouillé fa vertu.

Il faut éviter cette cacophonie en vers, et même dans la profe foutenue.

V. 29. Mais les dieux permettront à mes reffentimens
De te facrifier aux yeux des deux amans.

On fe foucie fort peu que cet efclave *Euphorbe* foit mis en croix où non. Cet acte eft un peu défectueux dans toutes fes parties : la difficulté d'en faire cinq eft fi grande, l'art était alors fi peu connu, qu'il ferait injufte de condamner *Corneille*. Cet acte eût été admirable partout ailleurs dans fon temps : mais nous ne recherchons pas fi une chofe était bonne autrefois, nous recherchons fi elle eft bonne pour tous les temps.

V. 31. Et je m'ofe affurer qu'en dépit de mon crime
Mon fang leur fervira d'affez pure victime.

On ne peut pas dire *en dépit de mon crime* comme on dit *malgré mon crime*, *quel qu'ait été mon crime*, parce qu'un crime n'a point de dépit. On dit bien *en dépit de ma haine*, *de mon amour*, parce que les paffions fe perfonnifient.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Prends un siége, Cinna, prends, et sur toute chose,
Observe exactement la loi que je t'impose.

Sede, inquit, Cinna; hoc primum à te peto ne loquentem interpellas. Toute cette scène est de *Sénèque* le philosophe. Par quel prodige de l'art *Corneille* a-t-il surpassé *Sénèque*, comme dans les Horaces il a été plus nerveux que *Tite-Live?* c'est-là le privilége de la belle poësie, et c'est un de ces exemples qui condamnent bien fortement ces auteurs, d'*Aubignac* et *la Motte*, qui ont voulu faire des tragédies en prose : d'*Aubignac*, homme sans talens, qui, pour avoir mal étudié le théâtre, croyait pouvoir faire une bonne tragédie dans la prose la plus plate ; *la Motte*, homme d'esprit et de génie, qui ayant trop négligé le style et la langue dans la poësie pour laquelle il avait beaucoup de talent, voulut faire des tragédies en prose, parce que la prose est plus aisée que la poësie.

V. 13. Au milieu de leur camp tu reçus la naissance,
Et lorsque après leur mort tu vins en ma puissance,
Leur haine enracinée au milieu de ton sein
T'avait mis contre moi les armes à la main.

Il y avait auparavant :

Ce fut dedans leur camp que tu pris la naissance ;
Et quand après leur mort tu vins en ma puissance,
Leur haine héréditaire, ayant passé dans toi,
T'avait mis à la main les armes contre moi.

Leur haine héréditaire était bien plus beau que *leur haine enracinée.*

V. 24. Ma cour fut ta prifon, mes faveurs tes liens.

On fous-entend *furent*. Ce n'eft point une licence; c'eft un trope en ufage dans toutes les langues.

V. 35. De la façon enfin qu'avec toi j'ai vécu,
Les vainqueurs font jaloux du bonheur du vaincu.

De la façon eft trop familier, trop trivial.

V. 48. En te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Voilà ce vers qui contredit celui d'*Emilie*; d'ailleurs quel royaume aurait-il donné à *Cinna*? Les Romains n'en recevaient point. Ce n'eft qu'une inadvertance qui n'ôte rien au fentiment et à l'éloquence vraie et fans enflure dont ce morceau eft rempli.

V. 63. Ai-je de bons avis, ou de mauvais foupçons?

Bons et mauvais n'eft-il pas un peu trop antithèfe? et ces antithèfes en général ne font-elles pas trop fréquentes dans les vers français et dans la plupart des langues modernes?

V. 97. Mais tu ferais pitié, même à ceux qu'il irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite.

Ces vers et les fuivans occafionnèrent un jour une faillie fingulière. Le dernier maréchal de *la Feuillade*, étant fur le théâtre, dit tout haut à *Augufte*: Ah, tu me gâtes le *foyons amis*, *Cinna*. Le vieux comédien qui jouait *Augufte* fe déconcerta et crut avoir mal joué. Le maréchal après la pièce lui dit : Ce n'eft pas vous qui m'avez déplu, c'eft *Augufte* qui dit à *Cinna* qu'il n'a aucun mérite, qu'il n'eft propre à rien, qu'il fait pitié, et qui enfuite lui dit : *foyons amis*. Si le roi m'en difait autant, je le remercierais de fon amitié.

Il y a un grand fens et beaucoup de fineffe dans cette plaifanterie. On peut pardonner à un coupable qu'on

méprise, mais on ne devient pas son ami ; il fallait peut-être que *Cinna* très-criminel fût encore grand aux yeux d'*Auguste*. Cela n'empêche pas que le discours d'*Auguste* ne soit un des plus beaux que nous ayons dans notre langue.

V. 127. N'attendez point de moi d'infames repentirs.

Le *repentir* ne peut ici admettre de pluriel.

V. 130. Je fais ce que j'ai fait, et ce qu'il vous faut faire.

Le sens est, *ce que vous devez faire ;* mais l'expression est trop équivoque, elle semble signifier ce que *Cinna* doit faire à *Auguste*.

SCENE II.

V. 1. Vous ne connaissez pas encor tous les complices ;
Votre Emilie en est, Seigneur, et la voici.

Les acteurs ont été obligés de retrancher *Livie*, qui venait faire ici le personnage d'un exempt, et qui ne disait que ces deux vers. On les fait prononcer par *Emilie*, mais ils lui sont peu convenables ; elle ne doit pas dire à *Auguste*, *votre Emilie ;* ce mot la condamne : si elle vient s'accuser elle-même, il faut qu'elle débute en disant : *Je viens mourir avec Cinna.*

V. 6. Quoi, l'amour qu'en ton cœur j'ai fait naître aujourd'hui
T'emporte-t-il déjà jusqu'à mourir pour lui ?
Ton ame à ces transports un peu trop s'abandonne,
Et c'est trop tôt aimer l'amant que je te donne.

Cette petite ironie est-elle bien placée dans ce moment tragique ? est-ce ainsi qu'*Auguste* doit parler ?

V. 19. Le ciel rompt le succès que je m'étais promis.

On ne rompt point un succès, encore moins un succès qu'on s'est promis : on rompt une union, on détruit des

efpérances, on fait avorter des deffeins, on prévient des projets. Le ciel ne m'a pas accordé, m'ôte, me ravit le fuccès que je m'étais promis.

V. 33. L'une fut impudique et l'autre parricide.

Il eft ici queftion de *Julie* et d'*Emilie*. Ce mot *impudique* ne fe dit plus guère dans le ftyle noble, parce qu'il préfente une idée qui ne l'eft pas; on n'aime point d'ailleurs à voir *Augufte* fe rappeler cette idée humiliante et étrangère au fujet. Les gens inftruits favent trop bien qu'*Emilie* ne fut même jamais adoptée par *Augufte;* elle ne l'eft que dans cette pièce.

V. 34. O ma fille! eft-ce-là le prix de mes bienfaits? —
Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Il y avait dans les premières éditions :

Mon père l'eut pareil de ceux qu'il vous a faits.

On a corrigé depuis :

Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Mais *firent mêmes effets* n'eft recevable ni en vers, ni en profe.

LIVIE.

V. 44. C'en eft trop, Emilie, arrête, *&c.*

Les comédiens ont retranché tout le couplet de *Livie*, et il n'eft pas à regretter. Non-feulement *Livie* n'était pas néceffaire, mais elle fe fefait de fête mal à propos, pour débiter une maxime auffi fauffe qu'horrible, qu'il eft permis d'affaffiner pour une couronne, et qu'on eft abfous de tous les crimes quand on règne.

V. 50. Et dans le facré rang où fa faveur l'a mis,
Le paffé devient jufte et l'avenir permis.

Ce vers n'a pas de fens. *L'avenir* ne peut fignifier *les*

crimes à venir ; et s'il le fignifiait, cette idée ferait abominable.

V. 16. Si j'ai féduit Cinna, j'en féduirai bien d'autres.

Il femble qu'*Emilie* foit toujours sûre de faire confpirer qui elle voudra, parce qu'elle fe croit belle. Doit-elle dire à *Augufte* qu'elle aura d'autres amans qui vengeront celui qu'elle aura perdu ?

V. 72. Que la vengeance eft douce à l'efprit d'une femme !

Ce vers paraît trop du ton de la comédie, et eft d'autant plus déplacé, qu'*Emilie* doit être fuppofée avoir voulu venger fon père, non pas parce qu'elle a le caractère d'une femme, mais parce qu'elle a écouté la voix de la nature.

V. 73. Je l'attaquai par-là, par-là je pris fon ame.

Expreffion trop familière.

V. 77. J'en fuis le feul auteur, elle n'eft que complice.

Pourquoi toute cette conteftation entre *Cinna* et *Emilie* eft-elle un peu froide ? C'eft que fi *Augufte* veut leur pardonner, il importe fort peu qui des deux foit le plus coupable ; et que s'il veut les punir, il importe encore moins qui des deux a féduit l'autre. Ces difputes, ces combats à qui mourra l'un pour l'autre, font une grande impreffion, quand on peut héfiter entre deux perfonnages, quand on ignore fur lequel des deux le coup tombera, mais non pas quand tous les deux font condamnés et condamnables.

V. 80. Mourez, mais en mourant ne fouillez point ma gloire...
Et la mienne fe perd fi vous tirez à vous
Toute celle qui fuit de fi généreux coups.

Tirez à vous eft une expreffion trop peu noble. *Généreux*

coups

coups ne peut ſe dire d'une entrepriſe qui n'a pas eu d'effet.

V. 84. Eh bien, prends-en ta part et me laiſſe la mienne.

Eh bien, *prends-en ta part* eſt du ton de la comédie.

V. 87. Tout doit être commun entre de vrais amans.

Ce vers eſt encore du ton de la comédie ; et cette expreſſion *de vrais amans* revient trop ſouvent.

V. 102. Mais enfin le ciel m'aime, et ſes bienfaits nouveaux
Ont arraché Maxime à la fureur des eaux.

Maxime vient ici faire un perſonnage auſſi inutile que *Livie*. Il paraît qu'il ne doit point dire à *Auguſte* qu'on l'a fait paſſer pour noyé, de peur qu'on n'eût envoyé après lui, puiſqu'il n'avait révélé la conſpiration qu'à condition qu'on lui pardonnerait. N'eût-il pas été mieux qu'il ſe fût noyé en effet de douleur d'avoir joué un ſi lâche perſonnage ? On ne s'intéreſſe qu'au ſort de *Cinna* et d'*Emilie*, et la grâce de *Maxime* ne touche perſonne.

SCENE DERNIERE.

V. 11. Euphorbe vous a feint que je m'étais noyé.

Feindre ne peut gouverner le datif ; on ne peut dire *feindre à quelqu'un*.

V. 15. Je penſais la réſoudre à cet enlèvement,
Sous l'eſpoir du retour pour venger ſon amant.

Sous l'eſpoir du retour... expreſſion de comédie ; *retour pour venger*, expreſſion vicieuſe.

V. 18. Sa vertu combattue a redoublé ſes forces.

On dit *les forces d'un Etat*, *la force de l'ame*. De plus,

Emilie n'avait beſoin ni de force, ni de vertu pour mépriſer *Maxime*.

V. 22. Si pourtant quelque grâce eſt due à mon indice...

Indice eſt là pour rimer à *artifice* : le mot propre eſt *aveu*.

V. 23. Faites périr Euphorbe au milieu des tourmens.

C'eſt un ſentiment lâche, cruel et inutile.

V. 37. Soyons amis, Cinna, c'eſt moi qui t'en convie.

C'eſt ce que dit *Auguſte* qui eſt admirable ; c'eſt-là ce qui fit verſer des larmes au grand *Condé*, larmes qui n'appartiennent qu'à de belles ames.

De toutes les tragédies de *Corneille*, celle-ci fit le plus grand effet à la cour, et on peut lui appliquer ces vers du vieil *Horace* :

> C'eſt aux rois, c'eſt aux grands, c'eſt aux eſprits bien faits,...
> . . . .
> C'eſt d'eux ſeuls qu'on attend la véritable gloire.

De plus, on était alors dans un temps où les eſprits animés par les factions qui avaient agité le règne de *Louis XIII*, ou plutôt du cardinal de *Richelieu*, étaient plus propres à recevoir les ſentimens qui règnent dans cette pièce. Les premiers ſpectateurs furent ceux qui combattirent à la Marſée, et qui firent la guerre de la fronde. Il y a d'ailleurs dans cette pièce un vrai continuel, un développement de la conſtitution de l'empire romain, qui plaît extrêmement aux hommes d'Etat ; et alors chacun voulait l'être.

J'obſerverai ici que dans toutes les tragédies grecques, faites pour un peuple ſi amoureux de ſa liberté, on ne trouve pas un trait qui regarde cette liberté ; et que *Corneille*, né français, en eſt rempli.

V. 47. Aime Cinna, ma fille, en cet illuſtre rang;
Préfères-en la pourpre à celle de mon ſang.

La pourpre d'un rang eſt intolérable : cette pourpre, comparée au ſang parce qu'il eſt rouge, eſt puérile.

V. 59. J'oſe avec vanité me donner cet éclat,
Puiſqu'il change mon cœur, qu'il veut changer l'Etat;

n'eſt pas français.

V. 77. Si tu l'aimes encor, ce ſera ton ſupplice. —
Je n'en murmure point, il a trop de juſtice.

Un ſupplice eſt juſte ; on l'ordonne avec juſtice ; celui qui punit a de la juſtice ; mais le ſupplice n'en a point, parce qu'un ſupplice ne peut être perſonnifié.

On retranche aux repréſentations ce dernier couplet de *Livie* comme les autres, par la raiſon que tout acteur qui n'eſt pas néceſſaire gâte les plus grandes beautés.

V. 89. . . . . Une céleſte flamme
D'un rayon prophétique illumine mon ame.

Un rayon prophétique ne ſemble pas convenir à *Livie.* La juſte eſpérance que la clémence d'*Auguſte* préviendra déſormais toute conſpiration, vaut bien mieux qu'un rayon prophétique.

REMARQUES

Sur l'examen de Cinna, imprimé par Corneille à la suite de sa tragédie. (*Page 488, tome premier de l'édition in-4°.*)

Ce poëme a tant d'illustres suffrages qui lui donnent le premier rang parmi les miens, que je me ferais trop d'importans ennemis si j'en disais du mal. Je ne le suis pas assez de moi-même pour chercher des défauts où ils n'en ont pas voulu voir, &c.

Quoique j'aye osé y trouver des défauts, j'oserais dire ici à *Corneille :* Je souscris à l'avis de ceux qui mettent cette pièce au-dessus de tous vos autres ouvrages ; je suis frappé de la noblesse, des sentimens vrais, de la force, de l'éloquence, des grands traits de cette tragédie. Il y a peu de cette emphase et de cette enflure qui n'est qu'une grandeur fausse. Le récit que fait *Cinna* au premier acte, la délibération d'*Auguste*, plusieurs traits d'*Emilie*, et enfin la dernière scène, sont des beautés de tous les temps, et des beautés supérieures. Quand je vous compare sur-tout aux contemporains qui osaient alors produire leurs ouvrages à côté des vôtres, je lève les épaules, et je vous admire comme un être à part. Qui étaient ces hommes qui voulaient courir la même carrière que vous? *Tristan*, *la Case*, *Grenaille*, *Rosiers*, *Boyer*, *Colletet*, *Gaumin*, *Gillet*, *Provais*, *la Menardière*, *Magnon*, *Picou*, *de Brosse.* J'en nommerais cinquante, dont pas un n'est connu, ou dont les noms ne se prononcent qu'en riant. C'est au milieu de cette foule que vous vous éleviez au-delà des bornes connues de l'art. Vous deviez avoir autant d'ennemis qu'il y avait de mauvais écrivains ; et tous les bons esprits devaient être vos admirateurs. Si j'ai trouvé des taches dans Cinna, ces défauts même auraient

été de très-grandes beautés dans les écrits de vos pitoyables adverfaires ; je n'ai remarqué ces défauts que pour la perfection d'un art dont je vous regarde comme le créateur. Je ne peux ni ajouter ni ôter rien à votre gloire : mon feul but eft de faire des remarques utiles aux étrangers qui apprennent votre langue, aux jeunes auteurs qui veulent vous imiter, aux lecteurs qui veulent s'inftruire.

(Fin de l'examen.) *C'eft l'incommodité des pièces embarraffées qu'en termes de l'art on nomme* implexes, *par un mot emprunté du latin, telles que font Rodogune et Héraclius. Elle ne fe rencontre pas dans les fimples ; mais comme celles-là ont fans doute befoin de plus d'efprit pour les imaginer et de plus d'art pour les conduire, celles-ci n'ayant pas le même fecours du côté du fujet, demandent plus de force de vers, de raifonnement et de fentimens pour les foutenir.*

On peut conclure de ces derniers mots, que les pièces fimples ont beaucoup plus d'art et de beauté que les pièces implexes. Rien n'eft plus fimple que l'Oedipe et l'Electre de *Sophocle*, et ce font avec leurs défauts les deux plus belles pièces de l'antiquité. Cinna et Athalie, parmi les modernes, font, je crois, fort au-deffus d'Electre et d'Oedipe. Il en eft de même dans l'épique ; qu'y a-t-il de plus fimple que le quatrième livre de *Virgile* ? Nos romans au contraire font chargés d'incidens et d'intrigues.

LES HORACES,

Tragédie représentée en 1641.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

Si on reprocha à *Corneille* d'avoir pris dans des eſpagnols les beautés les plus touchantes du Cid, on dut le louer d'avoir tranſporté ſur la ſcène françaiſe, dans les Horaces, les morceaux les plus éloquens de *Tite-Live*, et même de les avoir embellis. On ſait que quand on le menaça d'une ſeconde critique ſur la tragédie des Horaces ſemblable à celle du Cid, il répondit : ,, *Horace* fut condamné par les duumvirs, ,, mais il fut abſous par le peuple. ,, Horace n'eſt point encore une tragédie régulière, mais on y verra des beautés d'un genre ſupérieur.

REMARQUES
SUR
L'EPITRE DEDICATOIRE
DE CORNEILLE
AU CARDINAL DE RICHELIEU.

Page 4, tome II de l'édition en 8 vol. in-4°.

MONSEIGNEUR,

Je n'aurais jamais eu la témérité de présenter à votre Eminence ce mauvais portrait d'Horace, si je n'eusse considéré qu'après tant de bienfaits que j'ai reçus d'elle, le silence où le respect m'a retenu passerait pour ingratitude.

Ce mot *bienfaits* fait voir que le cardinal de *Richelieu* savait récompenser en premier ministre ce même talent qu'il avait un peu persécuté dans l'auteur du Cid.

Ibid. *Le sujet était capable de plus de grâces, s'il eût été traité d'une main plus savante; mais du moins il a reçu de la mienne toutes celles qu'elle était capable de lui donner, et qu'on pouvait raisonnablement attendre d'une muse de province*, &c.

M. *Corneille* demeurait à Rouen, et ne venait à Paris que pour y faire jouer ses pièces, dont il tirait un profit qui ne répondait point du tout à leur gloire, et à l'utilité dont elles étaient aux comédiens.

Ibid. *Et certes, Monseigneur, ce changement visible qu'on remarque en mes ouvrages depuis que j'ai l'honneur d'être à*

votre Eminence, qu'eſt-ce autre choſe qu'un effet des grandes idées qu'elle m'inſpire? &c.

Je ne ſais ce qu'on doit entendre par ces mots, *être à votre Eminence.* Le cardinal de *Richelieu* ſeſait au grand *Corneille* une penſion de cinq cents écus, non pas au nom du roi, mais de ſes propres deniers. Cela ne ſe pratiquerait pas aujourd'hui. Peu de gens de lettres voudraient accepter une penſion d'un autre que de ſa majeſté ou d'un prince. Mais il faut conſidérer que le cardinal de *Richelieu* était roi en quelque façon; il en avait la puiſſance et l'appareil.

Cependant une penſion de cinq cents écus que le grand *Corneille* fut réduit à recevoir, ne paraît pas un titre ſuffiſant pour qu'il dît: *J'ai l'honneur d'être à votre Eminence.*

Ibid. *Il faut, Monſeigneur, que tous ceux qui donnent leurs veilles au théâtre publient hautement avec moi que nous vous avons deux obligations très-ſignalées, l'une d'avoir ennobli le but de l'art, l'autre de nous en avoir facilité les connaiſſances.*

Cette page eſt aſſez remarquable; ou elle eſt une ironie, ou elle eſt une flatterie qui ſemble contredire le caractère qu'on attribue à *Corneille.* Il eſt évident qu'il ne croyait pas que l'ennemi du Cid, et le protecteur de ſes ennemis, eût un goût ſi sûr. Il était mécontent du cardinal, et il le loue! Jugeons de ſes vrais ſentimens par le ſonnet fameux qu'il fit après la mort de *Louis XIII.*

Sous ce marbre repoſe un monarque ſans vice,
Dont la ſeule bonté déplut aux bons François:
Ses erreurs, ſes écarts, vinrent d'un mauvais choix,
Dont il fut trop long-temps innocemment complice.

L'ambition, l'orgueil, la haine, l'avarice,
Armés de ſon pouvoir, nous donnèrent des lois:
Et bien qu'il fût en ſoi le plus juſte des rois,
Son règne fut toujours celui de l'injuſtice.

Fier vainqueur au dehors, vil esclave en sa cour,
Son tyran et le nôtre à peine perd le jour
Que jusque dans sa tombe il le force à le suivre :

Et par cet ascendant ses projets confondus,
Après trente-trois ans sur le trône perdus,
Commençant à régner, il a cessé de vivre.

Le sonnet a des beautés ; mais avouons que ce n'était pas à un pensionnaire du cardinal à le faire, et qu'il ne fallait ni lui prodiguer tant de louanges pendant sa vie, ni l'outrager après sa mort.

Page 7. *Je suis et je serai toute ma vie très-passionnément, Monseigneur, de votre Eminence*, &c.

Cette expression *passionnément* montre combien tout dépend des usages. *Je suis passionnément* est aujourd'hui la formule dont les supérieurs se servent avec les inférieurs. Les Romains ni les Grecs ne connurent jamais ce protocole de la vanité : il a toujours changé parmi nous. Celui qui fait cette remarque est le premier qui ait supprimé les formules dans les épîtres dédicatoires de ce genre, et on commence à s'en abstenir. Ces épîtres en effet, étant souvent des ouvrages raisonnés, ne doivent point finir comme une lettre ordinaire.

REMARQUES
SUR
LA TRAGEDIE
DES HORACES.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

SABINE, JULIE.

CORNEILLE, dans l'examen des Horaces, dit que le perſonnage de *Sabine* eſt heureuſement inventé ; mais qu'il ne ſert pas plus à l'action que l'Infante à celle du Cid.

Il eſt vrai que ce rôle n'eſt pas néceſſaire à la pièce ; mais j'oſe ici être moins ſévère que *Corneille.* Ce rôle eſt du moins incorporé à la tragédie. C'eſt une femme qui tremble pour ſon mari et pour ſon frère. Elle ne cauſe aucun événement, il eſt vrai ; c'eſt un défaut ſur un théâtre auſſi perfectionné que le nôtre ; mais elle prend part à tous les événemens, et c'eſt beaucoup pour un temps où l'art commençait à naître.

Obſervez que ce perſonnage débite ſouvent de très-beaux vers, et qu'il fait l'expoſition du ſujet d'une manière très-intéreſſante et très-noble.

Mais obſervez ſur-tout que les beaux vers de *Corneille* nous enſeignèrent à diſcerner les mauvais. Le goût du public ſe forma inſenſiblement par la comparaiſon des beautés et des défauts. On déſapprouve aujourd'hui cet

amas de ſentences, ces idées générales retournées en tant de manières, l'ébranlement qui ſied aux *fermes* courages, l'eſprit le *plus mâle*, le *moins abattu;* c'eſt l'auteur qui parle, et c'eſt le perſonnage qui doit parler.

Vers 3. Si près de voir ſur ſoi fondre de tels orages,
L'ébranlement ſied bien aux plus fermes courages.

Si près de voir n'eſt pas français : *près de* veut un ſubſtantif, *près de la ruine*, *près d'être ruiné.*

V. 8. Le trouble de mon cœur ne peut rien ſur mes larmes.

Un trouble qui a du pouvoir ſur des larmes; cela eſt louche et mal exprimé.

V. 11. Quand on arrête là les déplaiſirs d'une ame...

Quand on arrête là ne ſerait pas ſouffert aujourd'hui; c'eſt une expreſſion de comédie.

V. 12. Si l'on fait moins qu'un homme, on fait plus qu'une femme.

Cette petite diſtinction, *moins qu'un homme*, *plus qu'une femme*, eſt trop recherchée pour la vraie douleur.

Elle revient encore une troiſième fois à la charge, pour dire qu'elle ne pleure point.

V. 25. Je ſuis romaine, hélas! puiſque Horace eſt romain.

Il y avait dans les premières éditions :

Je ſuis romaine, hélas! puiſque mon époux l'eſt, *&c.*

Pourquoi peut-on finir un vers par *je le ſuis*, et que *mon époux l'eſt*, eſt proſaïque, faible et dur? C'eſt que ces trois ſyllabes, *je le ſuis*, ſemblent ne compoſer qu'un mot; c'eſt que l'oreille n'eſt point bleſſée; mais ce mot *l'eſt*, détaché et finiſſant la phraſe, détruit toute harmonie. C'eſt cette attention qui rend la lecture des vers ou agréable ou rebutante. On doit même avoir cette attention en

profe. Un ouvrage dont les phrafes finiraient par des fyllabes sèches et dures, ne pourrait être lu, quelque bon qu'il fût d'ailleurs.

V. 30. Albe, mon cher pays et mon premier amour,
Lorfque entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.

Voyez comme ces vers font fupérieurs à ceux du commencement. C'eft ici un fentiment vrai; il n'y a point là de lieux communs, point de vaines fentences, rien de recherché, ni dans les idées, ni dans les expreffions. *Albe, mon cher pays;* c'eft la nature feule qui parle. Cette comparaifon de *Corneille* avec lui-même formera mieux le goût que toutes les differtations et les poëtiques.

V. 34. Fais-toi des ennemis que je puiffe haïr.

Ce vers admirable eft refté en proverbe.

V. 58. Sa joie éclatera dans l'heur de fes enfans.

Ce mot *heur*, qui favorifait la verfification, et qui ne choque point l'oreille, eft aujourd'hui banni de notre langue. Il ferait à fouhaiter que la plupart des termes dont *Corneille* s'eft fervi fuffent en ufage. Son nom devrait confacrer ceux qui ne font pas rebutans.

Remarquez que dans ces premières pages vous trouverez rarement un mauvais vers, une expreffion louche, un mot hors de fa place, pas une rime en épithète; et que, malgré la prodigieufe contrainte de la rime, chaque vers dit quelque chofe. Il n'eft pas toujours vrai que dans notre poëfie il y ait continuellement un vers pour le fens, un autre pour la rime, comme il eft dit dans *Hudibras :*

For one for fenfe and one for rime,
I think fufficient at a time.

C'eft affez pour des vers méchans,
Qu'un pour la rime, un pour le fens.

V. 59. Et se laissant ravir à l'amour maternelle,
Ses vœux seront pour toi, si tu n'es plus contre elle.

Cette phrase est équivoque et n'est pas française. Le mot de *ravir*, quand il signifie *joie*, ne prend point un datif. On n'est point ravi à quelque chose ; c'est un solécisme de phrase.

V. 61. Ce discours me surprend, vu que depuis le temps
Qu'on a contre son peuple armé nos combattans...

Ce *vu que* est une expression peu noble, même en prose ; s'il y en avait beaucoup de pareilles, la poësie serait basse et rampante ; mais jusqu'ici vous ne trouvez guère que ce mot indigne du style de la tragédie.

V. 68. Comme si notre Rome eût fait toutes vos craintes.

On ne fait pas une *crainte*, on la cause, on l'inspire, on l'excite, on la fait naître.

V. 69. Tant qu'on ne s'est choqué qu'en de légers combats,
Trop faibles pour jeter un des partis à bas...
Oui, j'ai fait vanité d'être toute romaine.

Jeter à bas est une expression familière qui ne serait pas même admise dans la prose. *Corneille*, n'ayant aucun rival qui écrivît avec noblesse, se permettait ces négligences dans les petites choses, et s'abandonnait à son génie dans les grandes.

V. 75. Et si j'ai ressenti dans ses destins contraires
Quelque maligne joie en faveur de mes frères...
Soudain pour l'étouffer rappelant ma raison,
J'ai pleuré quand la gloire entrait dans leur maison.

La joie des succès de sa patrie et d'un frère peut-elle être appelée *maligne* ? Elle est naturelle ; on pouvait dire, *une secrète joie en faveur de mes frères*.

Ce mot de *maligne joie* eſt bien plus à ſa place dans ces deux admirables vers de la Mort de Pompée :

> Une *maligne joie* en ſon cœur s'élevait,
> Dont ſa gloire indignée à peine le ſauvait.

Il faut toujours avoir devant les yeux ce paſſage de *Boileau :*

> D'un mot mis en ſa place enſeigner le pouvoir.

C'eſt ce mot propre qui diſtingue les orateurs et les poëtes de ceux qui ne ſont que diſerts et verſificateurs.

V. 83. J'aurais pour mon pays une cruelle haine,
Si je pouvais encore être toute romaine,
Et ſi je demandais votre triomphe aux dieux
Au prix de tant de ſang qui m'eſt ſi précieux.

Ce n'eſt pas ce *tant* qui eſt précieux, c'eſt le *ſang :* c'eſt *au prix d'un ſang qui m'eſt ſi précieux.* Le *tant* eſt inutile, et corrompt un peu la pureté de la phraſe et la beauté du vers : c'eſt une très-petite faute.

V. 91. Egale à tous les deux juſques à la victoire,
Je prendrai part aux maux ſans en prendre à la gloire.

Egale à n'eſt pas français en ce ſens. L'auteur veut dire, *juſte envers tous les deux ;* car *Sabine* doit être juſte, et non pas indifférente.

V. 93. Et je garde au milieu de tant d'âpres rigueurs
Mes larmes aux vaincus et ma haine aux vainqueurs.

Elle ne doit pas haïr ſon mari, ſes enfans, s'ils ſont victorieux ; ce ſentiment n'eſt pas permis ; elle devrait plutôt dire, *ſans haïr les vainqueurs.*

V. 95. Qu'on voit naître ſouvent de pareilles traverſes,
En des eſprits divers, des paſſions diverſes !

Le lecteur ſe ſent arrêter à ces deux vers ; ces *de des*

embarraſſent l'eſprit. *Traverſes* n'eſt point le mot propre : les paſſions ici ne ſont point *diverſes*. *Sabine* et *Camille* ſe trouvent dans une ſituation à peu-près ſemblable. Le ſens de l'auteur eſt probablement que *les mêmes malheurs produiſent quelquefois des ſentimens différens.*

V. 101. Lorſque vous conſerviez un eſprit tout romain,
Le ſien irréſolu, le ſien tout incertain,
De la moindre mêlée appréhendait l'orage.

Les premières éditions portent :

Le ſien irréſolu, tremblotant, incertain;

Tremblotant n'eſt pas du ſtyle noble, et on doit en avertir les étrangers, pour qui principalement ces remarques ſont faites. *Corneille* changea,

Le ſien irréſolu, le ſien tout incertain.

mais comme *incertain* ne dit pas plus qu'*irréſolu*, ce changement n'eſt pas heureux. Ce redoublement de *ſien* fait attendre une idée forte qu'on ne trouve pas.

V. 107. Mais hier quand elle ſut qu'on avait pris journée...

On prend *jour*, et on ne prend point *journée*, parce que *jour* ſignifie temps, et que *journée* ſignifie bataille. La journée d'Ivry, la journée de Fontenoy.

V. 111. Hier dans ſa belle humeur elle entretint Valère.

Hier, comme on l'a déjà dit, eſt toujours aujourd'hui de deux ſyllabes. La prononciation ſerait trop gênée en le feſant d'une ſeule, comme s'il y avait *her*. *Belle humeur* ne peut ſe dire que dans la comédie.

V. 112. Pour ce rival ſans doute elle quitte mon frère.

Sabine ne doit point dire que ſans doute *Camille* eſt volage et infidelle, ſur cela ſeul que *Camille* a parlé

civilement à *Valère*, et paraiſſait être dans ſa belle humeur. Ces petits moyens, ces ſoupçons peuvent produire quelquefois de grands mouvemens et des intérêts tragiques, comme la mépriſe peu vraiſemblable d'*Acomat*, dans la tragédie de Bajazet. Le plus léger incident peut cauſer de grands troubles ; mais c'eſt ici tout le contraire, il ne s'agit que de ſavoir ſi *Camille* a quitté *Curiace* pour *Valère*.

Sur de trop vains objets c'eſt arrêter la vue.

Cela ſerait un peu froid, même dans une comédie.

V. 113. Son eſprit ébranlé par les objets préſens
Ne trouve point d'abſent aimable après deux ans.

Ces deux vers appartiennent plutôt au genre de la comédie qu'à la tragédie.

V. 117. Je forme des ſoupçons d'un trop léger ſujet.

Ces mots font voir que l'auteur ſentait que *Sabine* a tort ; mais il valait mieux ſupprimer ces ſoupçons de *Sabine* que vouloir les juſtifier, puiſqu'en effet *Sabine* ſemble ſe contredire en prétendant que *Camille* a ſans doute quitté ſon frère, et en diſant enſuite que les ames ſont rarement bleſſées de nouveau. Tout cet examen du ſujet de la joie de *Camille* n'eſt nullement héroïque.

V. 121. Mais on n'a pas auſſi de ſi doux entretiens,
Ni des contentemens qui ſoient pareils aux ſiens,

ſont de la comédie de ce temps-là. L'art de dire noblement les petites choſes n'était pas encore trouvé.

V. 128. Voyez qu'un bon génie à propos nous l'envoie.

Ce tour a vieilli ; c'eſt un malheur pour la langue ; il eſt vif et naturel, et mérite, je crois, d'être imité.

V. 129. Eſſayez ſur ce point à la faire parler.

On eſſaie *de*, on s'eſſaie *à*. Ce vers d'ailleurs eſt trop comique.

SCENE

SCENE II.

V. 1. . . . . Ma ſœur, entretenez Julie,

eſt encore de la comédie; mais il y a ici un plus grand défaut, c'eſt qu'il ſemble que *Camille* vienne ſans aucun intérêt, et ſeulement pour faire converſation. La tragédie ne permet pas qu'un perſonnage paraiſſe ſans une raiſon importante. On eſt fort dégoûté aujourd'hui de toutes ces longues converſations, qui ne ſont amenées que pour remplir le vide de l'action, et qui ne le rempliſſent pas. D'ailleurs, pourquoi s'en aller quand un bon génie lui envoie *Camille*, et qu'elle peut s'éclaircir?

V. 3. Et mon cœur, accablé de mille déplaiſirs,
Cherche la ſolitude à cacher ſes ſoupirs.

Cela n'eſt pas français. On cherche la ſolitude pour cacher ſes ſoupirs, et une ſolitude propre à les cacher. On ne dit point *une ſolitude*, *une chambre à pleurer*, *à gémir*, *à réfléchir*, comme on dit *une chambre à coucher*, *une ſalle à manger;* mais du temps de *Corneille* preſque perſonne ne s'étudiait à parler purement.

Corneille a ici une grande attention à lier les ſcènes, attention inconnue avant lui. On pourrait dire ſeulement que *Sabine* n'a pas une raiſon aſſez forte pour s'en aller; que cette ſortie rend ſon perſonnage plus inutile et plus froid; que c'était à *Sabine*, et non à une confidente, à écouter les choſes importantes que *Camille* va annoncer; que cette idée d'entretenir *Julie* diminue l'intérêt; qu'un ſimple entretien ne doit jamais entrer dans la tragédie; que les principaux perſonnages ne doivent paraître que pour avoir quelque choſe d'important à dire ou à entendre; qu'enfin il eût été plus théâtral et plus intéreſſant que *Sabine* eût reproché à *Camille* ſa joie, et que *Camille* lui en eût appris la cauſe.

SCENE III.

V. 1. Qu'elle a tort de vouloir que je vous entretienne!

Cette formule de converfation ne doit jamais entrer dans la tragédie, où les perfonnages doivent, pour ainfi dire, parler malgré eux, emportés par la paffion qui les anime.

V. 7. Je verrai mon amant, mon plus unique bien.

Plus unique ne peut fe dire; *unique* n'admet ni de plus, ni de moins.

V. 12. On peut changer d'amant, mais non changer d'époux.

Ce vers porte entièrement le caractère de la comédie. *Corneille* en ayant fait plufieurs, en conferva fouvent le ftyle. Cela était permis de fon temps; on ne diftinguait pas affez les bornes qui féparent le familier du fimple; le fimple eft néceffaire, le familier ne peut être fouffert. Peut-être une attention trop fcrupuleufe aurait éteint le feu du génie; mais après avoir écrit avec la rapidité du génie, il faut corriger avec la lenteur fcrupuleufe de la critique.

V. 15. Vous ferez toute nôtre. . . . . .

n'eft pas du ftyle noble. Ces familiarités étaient encore d'ufage.

V. 29. Si je l'entretins hier, et lui fis bon vifage. . .

Faire bon vifage eft du difcours le plus familier.

V. 30. N'en imaginez rien qu'à fon défavantage.

Tout cela eft d'un ftyle un peu trop bourgeois, qui était admis alors. Il ne ferait pas permis aujourd'hui qu'une fille dît que c'eft un défavantage de ne lui pas plaire.

V. 35. Il vous fouvient qu'à peine on voyait de fa fœur
Par un heureux hymen mon frère poffeffeur, *&c.*

Il y avait dans les premières éditions :

Quelque cinq ou fix mois après que de fa fœur
L'hymenée eut rendu mon frère poffeffeur.

Corneille changea heureufement ces deux vers de cette façon. Il a corrigé beaucoup de fes vers au bout de vingt années dans fes pièces immortelles ; et d'autres auteurs laiffent fubfifter une foule de barbarifmes dans des pièces qui ont eu quelques fuccès paffagers.

V. 41. Un même inftant conclut notre hymen et la guerre,
Fit naître notre efpoir, et le jeta par terre.

Non-feulement *un efpoir jeté par terre* eft une expreffion vicieufe ; mais la même idée eft exprimée ici en quatre façons différentes ; ce qui eft un vice plus grand. Il faut, autant qu'on le peut, éviter ces pléonafmes ; c'eft une abondance ftérile : je ne crois pas qu'il y en ait un feul exemple dans *Racine.*

V. 59. Lui qu'Apollon jamais n'a fait parler à faux.

Parler à faux n'eft pas fans doute affez noble, ni même affez jufte. Un coup porte à faux ; on eft accufé à faux, dans le ftyle familier ; mais on ne peut dire, *il parle à faux*, dans un difcours tant foit peu relevé.

V. 61. Albe et Rome demain prendront une autre face ;
Tes vœux font exaucés, elles auront la paix,
Et tu feras unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais fort t'en fépare jamais.

On pourrait fouhaiter que cet oracle eût été plutôt rendu dans un temple que par un grec qui fait des prédictions au pied d'une montagne. Remarquons encore qu'un oracle doit produire un événement et fervir au

nœud de la pièce, et qu'ici il ne sert presque à rien qu'à donner un moment d'espérance.

J'oserais encore dire que ces mots à double entente, *sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais*, paraissent seulement une plaisanterie amère, une équivoque cruelle, sur la destinée malheureuse de *Camille*.

Le plus grand défaut de cette scène, c'est son inutilité. Cet entretien de *Camille* et de *Julie* roule sur un objet trop mince, et qui ne sert en rien, ni au nœud, ni au dénouement. *Julie* veut pénétrer le secret de *Camille*, et savoir si elle aime un autre que *Curiace* : rien n'est moins tragique.

V. 71. Il me parla d'amour sans me donner d'ennui,
Je ne lui pus montrer de mépris ni de glace.

On pourrait faire ici une réflexion que je ne hasarde qu'avec la défiance convenable, c'est que *Camille* était plus en droit de laisser paraître son indifférence pour *Valère*, que de l'écouter avec complaisance; c'est qu'il était même plus naturel de lui montrer de *la glace*, quand elle se croyait sûre d'épouser son amant, que de *faire bon visage* à un homme qui lui déplaît; et enfin ce trait raffiné marque plus de subtilité que de sentiment; il n'y a rien là de tragique; mais ce vers,

Tout ce que je voyais me semblait Curiace,

est si beau qu'il semble tout excuser.

Il est vrai que ce petit incident, qui ne consiste que dans la joie que *Camille* a ressentie, ne produit aucun événement., et n'est pas nécessaire à la pièce; mais il produit des sentimens. Ajoutons que dans un premier acte on permet des incidens de peu d'importance, qu'on ne souffrirait pas dans le cours d'une intrigue tragique.

V. 78. J'en sus hier la nouvelle, et je n'y pris pas garde.

Elle ne prend pas garde à une bataille qui va se donner! Le spectacle de deux armées prêtes à combattre, et le

danger de fon amant ne devaient-ils pas autant l'alarmer que le difcours d'un grec au pied du mont Aventin a dû la raffurer ? Le premier mouvement dans une telle occafion n'eft-il pas de dire, *ce grec m'a trompée, c'eft un faux prophète?* Avait-elle befoin d'un fonge pour craindre ce que deux armées rangées en bataille devaient affez lui faire redouter ?

V. 85. J'ai vu du fang, des morts, et n'ai rien vu de fuite...

Ce fonge eft beau en ce qu'il alarme un efprit raffuré par un oracle. Je remarquerai ici qu'en général un fonge, ainfi qu'un oracle, doit fervir au nœud de la pièce ; tel eft le fonge admirable d'*Athalie;* elle voit un enfant en fonge ; elle trouve ce même enfant dans le temple, c'eft là que l'art eft pouffé à fa perfection.

Un rêve qui ne fert qu'à faire craindre ce qui doit arriver, ne peut avoir que des beautés de détail, n'eft qu'un ornement paffager. C'eft ce qu'on appelle aujourd'hui un *rempliffage. Mille* fonges, *mille* images, *mille* amas, font d'un ftyle trop négligé, et ne difent rien d'affez pofitif.

V. 89. C'eft en contraire fens qu'un fonge s'interprète.

Pourquoi un fonge s'interprète-t-il en fens contraire? Voyez les fonges expliqués par *Jofeph*, par *Daniel;* ils font funeftes par eux-mêmes et par leur explication.

V. 95. Soit que Rome y fuccombe, ou qu'Albe ait le deffous,
Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux.

Avoir le deffus ou le deffous, ne fe dit que dans la poëfie burlefque ; c'eft le *di fopra* et le *di fotto* des Italiens. L'*Ariofte* emploie cette expreffion lorfqu'il fe permet le comique ; le *Taffe* ne s'en fert jamais.

SCENE IV.

V. 1. N'en doutez point, Camille, et revoyez un homme
Qui n'eſt ni le vainqueur ni l'eſclave de Rome.

Camille vient de dire à la fin de la ſcène précédente :

Jamais ce nom (d'époux) ne ſera pour un homme
Qui ſoit ou le vainqueur ou l'eſclave de Rome.

On ne permet plus de répéter ainſi un vers.

V. 3. Ceſſez d'appréhender de voir rougir mes mains
Du poids honteux des fers ou du ſang des Romains.

Rougir eſt employé ici en deux acceptions différentes. Les mains *rouges de ſang ;* elles ſont rouges en un autre ſens que quand elles ſont meurtries par le poids des fers ; mais cette figure ne manque pas de juſteſſe, parce qu'en effet il y a de la rougeur dans l'un et dans l'autre cas.

V. 10. Tu fuis une bataille à tes vœux ſi funeſte.

Il eſt bien étrange que *Camille* interrompe *Curiace* pour le ſoupçonner et le louer d'être un lâche. Ce défaut eſt grand, et il était aiſé de l'éviter. Il était naturel que *Curiace* dît d'abord ce qu'il doit dire, qu'il ne commençât point par répéter les vers de *Camille*, par lui dire qu'*il a cru que Camille aimait Rome et la gloire*, qu'*elle mépriſerait ſa chaîne et haïrait ſa victoire ;* et que, *comme il craint la victoire et la captivité*... &c. De tels propos ne ſont pas à leur place ; il faut aller au fait : *Semper ad eventum feſtinat.*

V. 13. Qu'un autre conſidère ici ta renommée,
Et te blâme, s'il veut, de m'avoir trop aimée, *&c.*

Ces vers condamnent trop l'idée de *Camille*, que ſon amant eſt traître à ſon pays. Il fallait ſupprimer toute cette tirade.

V. 19. Mais as-tu vu ton père ? et peut-il endurer
Qu'ainſi dans ſa maiſon tu t'oſes retirer ?

Ce mot *endurer* eſt du ſtyle de la comédie ; on ne dit que dans le diſcours le plus familier, *j'endure que*, *je n'endure pas que*. Le terme *endurer* ne s'admet dans le ſtyle noble qu'avec un accuſatif, *les peines que j'endure*.

V. 42. Camille, pour le moins, croyez-en votre oracle.

On ſent ici combien *Sabine* ferait un meilleur effet que la confidente *Julie*. Ce n'eſt point à *Julie* à dire, *ſachons pleinement ;* c'eſt toujours à la perſonne la plus intéreſſée à interroger.

V. 51. . . . . Que feſons-nous, Romains,
Dit-il, et quel démon nous fait venir aux mains ?

J'oſe dire que, dans ce diſcours imité de *Tite-Live*, l'auteur français eſt au-deſſus du romain, plus nerveux, plus touchant ; et quand on ſonge qu'il était gêné par la rime et par une langue embarraſſée d'articles, et qui ſouffre peu d'inverſions ; qu'il a ſurmonté toutes ces difficultés ; qu'il n'a employé le ſecours d'aucune épithète ; que rien n'arrête l'éloquente rapidité de ſon diſcours ; c'eſt là qu'on reconnaît le grand *Corneille*. Il n'y a que *tant et tant de nœuds* à reprendre.

V. 65. Ils ont aſſez long-temps joui de nos divorces.

Ce mot de *divorces*, s'il ne ſignifiait que des querelles, ſerait impropre ; mais ici il dénote les querelles de deux peuples unis ; et par là il eſt juſte, nouveau et excellent.

V. 76. Que le parti plus faible obéiſſe au plus fort.

Ce vers eſt ainſi dans d'autres éditions :

Que le faible parti prenne loi du plus fort.

Il eſt à croire qu'on reprocha à *Corneille* une petite

faute de grammaire. On doit, dans l'exactitude fcrupuleufe de la profe, dire : Que le parti *le* plus faible obéiffe au plus fort ; mais fi ces libertés ne font pas permifes aux poëtes, et fur-tout aux poëtes de génie, il ne faut point faire de vers. *Prendre loi* ne fe dit pas, ainfi la première leçon eft préférable. *Racine* a bien dit :

Charger de mon débris les reliques plus chères :

au lieu de *reliques les plus chères*.

Encore une fois, ces licences font heureufes quand on les emploie dans un morceau élégamment écrit ; car fi elles font précédées et fuivies de mauvais vers, elles en prennent la teinture et en deviennent plus infupportables.

V. 100. Chacun va renouer avec fes vieux amis.

On doit avouer que *renouer avec fes vieux amis*, eft de la profe familière qu'il faut éviter dans le ftyle tragique, bien entendu qu'on ne fera jamais ampoulé.

V. 103. . . L'auteur de vos jours m'a promis à demain. . .

A demain eft trop du ftyle de la comédie. Je fais fouvent cette obfervation ; c'était un des vices du temps. La Sophonisbe de *Mairet* eft toute entière dans ce ftyle, et *Corneille* s'y livrait quand les grandes images ne le foutenaient pas.

V. 104. Le bonheur fans pareil de vous donner la main.

Le bonheur fans pareil n'était pas fi ridicule qu'aujourd'hui. Ce fut *Boileau* qui profcrivit toutes ces expreffions communes de *fans pareil*, *fans feconde*, *à nul autre pareil*, *à nulle autre feconde*.

V. 106. Le devoir d'une fille eft dans l'obéiffance. —

Venez donc recevoir ce doux commandement.

Ces deux vers font de pure comédie ; auffi les retrouve-t-on mot à mot dans la comédie du Menteur ; mais l'auteur aurait dû les retrancher de la tragédie des Horaces.

V. 109. Je vais suivre vos pas, mais pour revoir mes frères,
Et savoir d'eux encor la fin de nos misères.

Il n'est pas inutile de dire aux étrangers que *misère* est en poësie un terme noble, qui signifie calamité et non pas indigence.

Hécube près d'Ulysse achève sa *misère*.
Peut-être je devrais, plus humble en ma *misère*.

RACINE.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Ainsi Rome n'a point séparé son estime;
Elle eût cru faire ailleurs un choix illégitime.

Illegitime pourrait n'être pas le mot propre en prose; on dirait *un mauvais choix*, *un choix dangereux*, &c. *Illégitime* non-seulement est pardonné à la rime, mais devient une expression forte, et signifie qu'il y aurait de l'injustice à ne point choisir les trois plus braves.

V. 5. Et son illustre ardeur d'oser plus que les autres
D'une seule maison brave toutes les nôtres.

Il y avait dans les premières éditions :

Et ne nous opposant d'autres bras que les vôtres.

Ni l'une ni l'autre manière n'est élégante, et *illustre ardeur d'oser* n'est pas français. *D'une maison braver les autres* n'est pas une expression heureuse; mais le sens est fort beau. On voit que quelquefois *Corneille* a mal corrigé ses vers. Je crois qu'on peut imputer cette singularité, non-seulement au peu de bons critiques que la France avait alors, au peu de connaissance de la pureté et de l'élégance de la

langue, mais au génie même de *Corneille*, qui ne produisait ses beautés que quand il était animé par la force de son sujet.

V. 9. Ce choix pouvait combler trois familles de gloire,
Consacrer hautement leurs noms à la mémoire.

Remarquez que *hautement* fait languir le vers, parce que ce mot est inutile.

V. 11. Oui, l'honneur que reçoit la vôtre par ce choix
En pouvait à bon titre immortaliser trois.

Cette répétition, *oui*, *l'honneur*, est très-vicieuse. *Omne supervacuum pleno de pectore manat.* C'est ici ce qu'on appelle une battologie : il est permis de répéter dans la passion, mais non pas dans un compliment.

V. 40. Ce noble désespoir périt mal-aisément.

Un *désespoir* qui *périt mal-aisément* n'a pas un sens clair; de plus, *Horace* n'a point de désespoir. Ce vers est le seul qu'on puisse reprendre dans cette belle tirade.

V. 59. La gloire en est pour vous et la perte pour eux...
On perd tout quand on perd un ami si fidelle.

Perte suivie de deux fois *perd* est une faute bien légère.

SCENE II.

V. 3. Vos deux frères et vous. — Qui ? — Vous et vos deux frères.

Ce n'est pas ici une battologie ; cette répétition, *vous et vos deux frères*, est sublime par la situation. Voilà la première scène au théâtre, où un simple messager ait fait un effet tragique, en croyant apporter des nouvelles ordinaires. J'ose croire que c'est la perfection de l'art.

SCENE III.

V. 3. Que les hommes, les dieux, les démons et le fort,
Préparent contre nous un général effort.

Cet entaſſement, cette répétition, cette combinaiſon de *ciel*, de *dieux*, d'*enfer*, de *démons*, de *terre* et d'*hommes*, de *cruel*, d'*horrible*, d'*affreux*, eſt, je l'avoue, bien condamnable. Cependant le dernier vers fait preſque pardonner ce défaut.

V. 11. Il épuiſe ſa force à former un malheur
Pour mieux ſe meſurer avec notre valeur.

Le ſort qui veut ſe meſurer avec la valeur, paraît bien recherché, bien peu naturel; mais que ce qui ſuit eſt admirable !

V. 14. Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes,

n'eſt pas une expreſſion propre. Ce mot de *fortunes* au pluriel ne doit jamais être employé ſans épithète : *bonnes et mauvaiſes fortunes*, *fortunes diverſes*, mais jamais *des fortunes*. Cependant le ſens eſt ſi beau, et la poëſie a tant de priviléges, que je ne crois pas qu'on puiſſe condamner ce vers.

V. 18. Mille l'ont déjà fait, mille pourraient le faire.

Rien ne fait mieux ſentir les difficultés attachées à la rime que ce vers faible, ces *mille* qui ont *fait*, ces *mille* qui pourraient *faire*, pour rimer à *ordinaire*. Le reſte eſt d'une beauté achevée.

V. 43. . . . . Albe montre en effet
Qu'elle m'eſtime autant que Rome vous a fait,

n'eſt pas français. On peut dire en proſe, et non en vers : *J'ai dû vous eſtimer autant que je fais*, ou *autant que je le fais*, mais non pas *autant que je vous fais;* et le mot *faire*, qui

revient immédiatement après, eſt encore une faute ; mais ce ſont des fautes légères qui ne peuvent gâter une ſi belle ſcène.

V. 59. Je rends grâces aux dieux de n'être pas romain,
Pour conſerver encor quelque choſe d'humain.

Cette tirade fit un effet ſurprenant ſur tout le public, et les deux derniers vers ſont devenus un proverbe ou plutôt une maxime admirable.

V. 80. Albe vous a nommé, je ne vous connais plus. —
Je vous connais encor. . . . . .

A ces mots, *je ne vous connais plus*, — *je vous connais encore*, on ſe récria d'admiration ; on n'avait jamais rien vu de ſi ſublime : il n'y a pas dans *Longin* un ſeul exemple d'une pareille grandeur ; ce ſont ces traits qui ont mérité à *Corneille* le nom de *grand*, non-ſeulement pour le diſtinguer de ſon frère, mais du reſte des hommes. Une telle ſcène fait pardonner mille défauts.

V. 85. Non, non, n'embraſſez pas de vertu par contrainte, *&c.*

Un des excellens eſprits de nos jours (*) trouvait dans ces vers un outrage odieux qu'*Horace* ne devait pas faire à ſon beau-frère. Je lui dis que cela préparait au meurtre de *Camille*, et il ne ſe rendit pas. Voici ce qu'il en dit dans ſon Introduction à la connaiſſance de l'eſprit humain : „ *Corneille* apparemment veut peindre ici une valeur „ féroce ; mais s'exprime-t-on ainſi avec un ami et un „ guerrier modeſte ? La fierté eſt une paſſion fort théâtrale ; „ mais elle dégénère en vanité et en petiteſſe, ſitôt qu'on „ la montre ſans qu'on la provoque. „ J'ajouterai à cette réflexion de l'homme du monde qui penſait le plus noblement, qu'outre la fierté déplacée d'*Horace*, il y a une ironie, une amertume, un mépris dans ſa réponſe, qui ſont plus déplacés encore.

(*) Le marquis de *Vauvenargues*.

V. 88. Voici venir ma ſœur pour ſe plaindre de vous.

Voici venir ne ſe dit plus. Pourquoi fait-il un ſi bel effet en italien, *Ecco venir la barbara reina*, et qu'il en fait un ſi mauvais en français ? n'eſt-ce point parce que l'italien fait toujours uſage de l'infinitif ? *Un bel tacer ;* nous ne diſons pas, *un beau taire.* C'eſt dans ces exemples que ſe découvre le génie des langues.

SCENE IV.

V. 1. Avez-vous ſu l'état qu'on fait de Curiace ?

L'état ne ſe dit plus, et je voudrais qu'on le dît ; notre langue n'eſt pas aſſez riche pour bannir tant de termes dont *Corneille* s'eſt ſervi heureuſement.

SCENE V.

V. 1. Iras-tu, Curiace ? et ce funeſte honneur
Te plaît-il aux dépens de tout notre bonheur ?

Il y avait dans les éditions anciennes :

Iras-tu, ma chère ame ? et ce funeſte honneur, *&c.*

Chère ame ne révoltait point en 1639, et ces expreſſions tendres rendaient encore la ſituation plus haute. Depuis peu même une grande actrice a rétabli cette expreſſion, *ma chère ame.*

V. 12. . . . . . Mon pouvoir t'excuſe à ta patrie,

n'eſt pas français ; il faut *envers ta patrie*, *auprès de ta patrie.*

V. 15. Autre n'a mieux que toi ſoutenu cette guerre,
Autre de plus de morts n'a couvert notre terre.

Ces *autres* ne feraient plus ſoufferts, même dans le ſtyle comique. Telle eſt la tyrannie de l'uſage ; *nul autre* donne peut-être moins de rapidité et de force au diſcours.

V. 45. Que les pleurs d'une amante ont de puiſſans diſcours !

Remarquez qu'on peut dire *le langage des pleurs*, comme on dit *le langage des yeux*; pourquoi ? parce que les regards et les pleurs expriment le ſentiment ; mais on ne peut dire *le diſcours des pleurs*, parce que ce mot *diſcours* tient au raiſonnement. Les pleurs n'ont point de diſcours ; et de plus, *avoir des diſcours*, eſt un barbariſme.

V. 46. Et qu'un bel œil eſt fort avec un tel ſecours !

Ces réflexions générales ſont rarement un bon effet ; on ſent que c'eſt le poëte qui parle ; c'eſt à la paſſion du perſonnage à parler. Un *bel œil* n'eſt ni noble ni convenable ; il n'eſt pas queſtion ici de ſavoir ſi *Camille* a un *bel œil*, et ſi un bel œil eſt fort ; il s'agit de perdre une femme qu'on adore et qu'on va épouſer. Retranchez ces quatre premiers vers, le diſcours en devient plus rapide et plus pathétique.

V. 49. N'attaquez plus ma gloire avec tant de douleurs.

Les premières éditions portent :

N'attaquez plus ma gloire avecque vos douleurs.

Comme on s'eſt fait une loi de remarquer les plus petites choſes dans les belles ſcènes, on obſervera que c'eſt avec raiſon que nous avons rejeté *avecque* de la langue, ce *que* était inutile et rude.

V. 59. Vengez-vous d'un ingrat, puniſſez un volage.

J'oſe penſer qu'il y a ici plus d'artifice et de ſubtilité que de naturel. On ſent trop que *Curiace* ne parle pas ſérieuſement. Ce trait de rhéteur refroidit ; mais *Camille* répond avec des ſentimens ſi vrais, qu'elle couvre tout d'un coup ce petit défaut.

V. dern. . . . . Quel malheur, ſi l'amour de ſa femme
Ne peut non plus ſur lui que le mien ſur ton ame !

n'eſt pas français ; la grammaire demande, *ne peut pas plus*

fur lui. Ces deux vers ne font pas bien faits ; il ne faut pas s'attendre à trouver dans *Corneille* la pureté, la correction, l'élégance du ftyle ; ce mérite ne fut connu que dans les beaux jours du fiècle de *Louis XIV*. C'eft une réflexion que les lecteurs doivent faire fouvent pour juftifier *Corneille*, et pour excufer la multitude des notes du commentateur.

SCENE VI.

V. 5. Non, non, mon frère, non, je ne viens en ce lieu
Que pour vous embraffer et pour vous dire adieu.

Ces trois *non*, et *en ce lieu* font un mauvais effet. On fent que le *lieu* eft pour la rime, et les *non* redoublés pour le vers. Ces négligences, fi pardonnables dans un bel ouvrage, font remarquées aujourd'hui. Mais ces termes, *en ce lieu*, *en ces lieux*, ceffent d'être une expreffion oifeufe, une cheville, quand ils fignifient qu'on doit être en ce lieu plutôt qu'ailleurs.

V. 7. Votre fang eft trop bon, n'en craignez rien de lâche,
Rien dont la fermeté de ces grands cœurs fe fâche.

Se fâche eft trop faible, trop du ftyle familier; mais le lecteur doit examiner quelque chofe de plus important ; il verra que cette fcène de *Sabine* n'était pas néceffaire, qu'elle ne fait pas un coup de théâtre, que le difcours de *Sabine* eft trop artificieux, que fa douleur eft trop étudiée, que ce n'eft qu'un effort de rhétorique. Cette propofition qu'un des deux la tue, et que l'autre la venge, n'a pas l'air férieufe ; et d'ailleurs cela n'empêchera pas que *Curiace* ne combatte le frère de fa maîtreffe, et qu'*Horace* ne combatte l'époux promis à fa fœur. De plus, *Camille* eft un perfonnage néceffaire, et *Sabine* ne l'eft pas ; c'eft fur *Camille* que roule l'intrigue. Epoufera-t-elle fon amant? ne l'époufera-t-elle pas? Ce font les perfonnages dont le fort peut changer, et dont les paffions doivent être

heureuſes ou malheureuſes, qui ſont l'ame de la tragédie. *Sabine* n'eſt introduite dans la pièce que pour ſe plaindre.

V. 30. Vous feriez peu pour lui, ſi vous vous étiez moins.

Ce *peu* et ce *moins* font un mauvais effet, et *vous vous étiez moins* eſt proſaïque et familier.

V. 39. Quoi? me réſervez-vous à voir une victoire
Où, pour haut appareil d'une pompeuſe gloire, *&c.*

Ces vers échappent quelquefois au génie dans le feu de la compoſition. Ils ne diſent rien; mais ils accompagnent des vers qui diſent beaucoup.

V. 59. Que t'ai-je fait, Sabine, et quelle eſt mon offenſe?

Il y avait auparavant:

Femme, que t'ai-je fait, et quelle eſt mon offenſe?

La naïveté qui régnait encore en ce temps-là dans les écrits permettait ce mot. La rudeſſe romaine y paraît même toute entière.

V. 65. Tu me viens de réduire en un étrange point.

Notre malheureuſe rime arrache quelquefois de ces mauvais vers; ils paſſent à la faveur des bons; mais ils feraient tomber un ouvrage médiocre dans lequel ils ſeraient en grand nombre.

SCENE VII.

V. 1. Qu'eſt-ceci, mes enfans, écoutez-vous vos flammes?

Qu'eſt-ceci ne ſe dit plus aujourd'hui que dans le diſcours familier.

V. 2. Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?

Avec des femmes ferait comique en toute autre occaſion; mais je ne ſais ſi cette expreſſion commune ne va pas ici juſqu'à la nobleſſe, tant elle peint bien le vieil *Horace*.

SCENE

SCENE VIII.

V. 10. Ne penſez qu'aux devoirs que vos pays demandent.

Des pays ne demandent point *des devoirs*. La patrie impoſe *des devoirs*, elle en demande l'accompliſſement.

V. dern. Faites votre devoir, et laiſſez faire aux dieux.

J'ai cherché dans tous les anciens et dans tous les théâtres étrangers une ſituation pareille, un pareil mélange de grandeur d'ame, de douleur, de bienſéance, et je ne l'ai point trouvé : je remarquerai ſur-tout que chez les Grecs il n'y a rien dans ce goût.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

SABINE *ſeule.*

Ce monologue de *Sabine* eſt abſolument inutile, et fait languir la pièce. Les comédiens voulaient alors des monologues. La déclamation approchait du chant, ſur-tout celle des femmes ; les auteurs avaient cette complaiſance pour elles. *Sabine* s'adreſſe ſa penſée, la retourne, répète ce qu'elle a dit, oppoſe parole à parole.

En l'une je ſuis femme, en l'autre je ſuis fille.
En l'une je ſuis fille, en l'autre je ſuis femme.
Songeons pour quelle cauſe, et non par quelles mains.
Je ſonge par quels bras, et non pour quelle cauſe.

Les quatre derniers vers ſont plus dans la paſſion. (Voyez ci-après, v. 51.)

Vers 20. Leur vertu les élève en cet illuſtre rang.

Il ne s'agit point ici de rang : l'auteur a voulu rimer

à *ſang*. La plus grande difficulté de la poëſie françaiſe et ſon plus grand mérite eſt que la rime ne doit jamais empêcher d'employer le mot propre.

V. 33. Pareille à ces éclairs qui, dans le fort des ombres,
Pouſſent un jour qui fuit, et rend les nuits plus ſombres.

La tragédie admet les métaphores, mais non pas les comparaiſons; pourquoi? parce que la métaphore, quand elle eſt naturelle, appartient à la paſſion; les comparaiſons n'appartiennent qu'à l'eſprit.

V. 51. Quels foudres lancez-vous quand vous vous irritez,
Si même vos faveurs ont tant de cruautés?
Et de quelle façon punirez-vous l'offenſe,
Si vous traitez ainſi les vœux de l'innocence?

Ces quatre derniers vers ſemblent dignes de la tragédie, mais ce monologue ne ſemble qu'une amplification.

SCENE II.

V. 1. En eſt-ce fait, Julie? et que m'apportez-vous?

Autant la première ſcène a refroidi les eſprits, autant cette ſeconde les échauffe; pourquoi? c'eſt qu'on y apprend quelque choſe de nouveau et d'intéreſſant: il n'y a point de vaine déclamation, et c'eſt-là le grand art de la tragédie, fondé ſur la connaiſſance du cœur humain, qui veut toujours être remué.

V. 4. De tous les combattans a-t-il fait des hoſties?

Hoſtie ne ſe dit plus, et c'eſt dommage; il ne reſte plus que le mot de *victime*. Plus on a de termes pour exprimer la même choſe, plus la poëſie eſt variée.

V. 13. Et par les déſeſpoirs d'une chaſte amitié,
Nous aurions des deux camps tiré quelque pitié.

On n'emploie plus aujourd'hui *déſeſpoir* au pluriel; il

fait pourtant un très-bel effet. *Mes déplaiſirs*, *mes craintes*, *mes douleurs*, *mes ennuis*, diſent plus que *mon déplaiſir*, *ma crainte*, &c. Pourquoi ne pourrait-on pas dire, *mes déſeſpoirs*, comme on dit *mes eſpérances?* Ne peut-on pas déſeſpérer de pluſieurs choſes, comme on peut en eſpérer pluſieurs ?

V. 40. Ils combattront plutôt et l'une et l'autre armée,
Et mourront par les mains qui leur font d'autres lois,
Que pas un d'eux renonce aux honneurs d'un tel choix.

Il y avait :

Et mourront par les mains qui les ont ſéparés,
Que quitter les honneurs qui leur ſont déférés.

Comme il y a ici une faute évidente de langage, *mourront que quitter*, et que l'auteur avait oublié le mot *plutôt*, qu'il ne pouvait pourtant répéter parce qu'il eſt au vers précédent, il changea ainſi cet endroit ; par malheur la même faute s'y retrouve. Tout le reſte de ce couplet eſt très-bien écrit.

V. 50. Puiſque chacun, dit-il, s'échauffe en ce diſcord,
Conſultons des grands dieux la majeſté ſacrée.

En ce diſcord ne ſe dit plus, mais il eſt à regretter.

V. 62. Comme ſi toutes deux le connaiſſaient pour roi.

C'eſt une petite faute. Le ſens eſt, *comme ſi toutes deux voyaient en lui leur roi. Connaître un homme pour roi*, ne ſignifie pas le reconnaître pour ſon ſouverain. On peut connaître un homme pour roi d'un autre pays. *Connaître* ne veut pas dire *reconnaître*.

SCENE III.

V. 1. Ma sœur, que je vous die une bonne nouvelle.

Au lieu de *die* on a imprimé *dise* dans les éditions suivantes. *Die* n'est plus qu'une licence ; on ne l'emploie que pour la rime. *Une bonne nouvelle* est du style de la comédie ; ce n'est-là qu'une très-légère inattention. Il était très-aisé à *Corneille* de mettre : *Ah, ma sœur, apprenez une heureuse nouvelle*, et d'exprimer ce petit détail autrement ; mais alors ces expressions familières étaient tolérées ; elles ne sont devenues des fautes que quand la langue s'est perfectionnée ; et c'est à *Corneille* même qu'elle doit en partie cette perfection. On fit bientôt une étude sérieuse d'une langue dans laquelle il avait écrit de si belles choses.

V. 13. Ils (les dieux) descendent bien moins dans de si bas étages,
Que dans l'ame des rois leurs vivantes images.

Bas étages est bien bas, et la pensée n'est que poëtique. Cette contestation de *Sabine* et de *Camille* paraît froide dans un moment où l'on est si impatient de savoir ce qui se passe. Ce discours de *Camille* semble avoir un autre défaut : ce n'est point à une amante à dire que *les dieux inspirent toujours les rois*, qu'*ils sont des rayons de la Divinité* ; c'est-là de la déclamation d'un rhéteur dans un panégyrique.

Ces contestations de *Camille* et de *Sabine* sont, à la vérité, des jeux d'esprit un peu froids ; c'est un grand malheur que le peu de matière que fournit la pièce ait obligé l'auteur à y mêler ces scènes qui, par leur inutilité, sont toujours languissantes.

V. 34. Adieu, je vais savoir comme enfin tout se passe.

Ce vers de comédie démontre l'inutilité de la scène. La nécessité de savoir comme tout se passe condamne tout ce froid dialogue.

V. 35. Modérez vos frayeurs ; j'efpère à mon retour
Ne vous entretenir que de propos d'amour.

Ce difcours de *Julie* eft trop d'une foubrette de comédie.

SCENE IV.

V. 1. Parmi nos déplaifirs fouffrez que je vous blâme.

Cette fcène eft encore froide. On fent trop que *Sabine* et *Julie* ne font là que pour amufer le peuple, en attendant qu'il arrive un événement intéreffant ; elles répètent ce qu'elles ont déjà dit. *Corneille* manque à la grande règle, *femper ad eventum feftinat ;* mais quel homme l'a toujours obfervée ? J'avouerai que *Shakefpeare* eft de tous les auteurs tragiques celui où l'on trouve le moins de ces fcènes de pure converfation ; il y a prefque toujours quelque chofe de nouveau dans chacune de fes fcènes ; c'eft, à la vérité, aux dépens des règles et de la bienféance et de la vraifemblance ; c'eft en entaffant vingt années d'événemens les uns fur les autres ; c'eft en mêlant le grotefque au terrible ; c'eft en paffant d'un cabaret à un champ de bataille, et d'un cimetière à un trône ; mais enfin il attache. L'art ferait d'attacher et de furprendre toujours, fans aucun de ces moyens irréguliers et burlefques tant employés fur les théâtres efpagnols et anglais.

V. 13. L'hymen qui nous attache en une autre famille
Nous détache de celle où l'on a vécu fille.

Il faut : *attache à une autre famille ;* d'ailleurs ces vers font trop familiers.

V. 26. C'eft un raifonnement bien mauvais que le vôtre.

Ce mot feul de *raifonnement* eft la condamnation de cette fcène et de toutes celles qui lui reffemblent. Tout doit être action dans une tragédie ; non que chaque fcène doive être un événement, mais chaque fcène doit

ſervir à nouer ou à dénouer l'intrigue ; chaque diſcours doit être préparation ou obſtacle. C'eſt en vain qu'on cherche à mettre des contraſtes entre les caractères dans ces ſcènes inutiles, ſi ces contraſtes ne produiſent rien.

V. 34. Et tous maux ſont pareils alors qu'ils ſont extrêmes.

Ce beau vers eſt d'une grande vérité. Il eſt triſte qu'il ſoit perdu dans une amplification.

V. 35. . . . L'amant qui vous charme, et pour qui vous brûlez,
Ne vous eſt après tout que ce que vous voulez.
Une mauvaiſe humeur, un peu de jalouſie
En fait aſſez ſouvent paſſer la fantaiſie,

ſont des vers comiques qui gâteraient la plus belle tirade.

V. 48. Vous ne connaiſſez point ni l'amour, ni ſes traits.

Ce *point* eſt de trop. Il faut : *Vous ne connaiſſez ni l'amour, ni ſes traits.*

V. 53. Il entre avec douceur, mais il règne par force, *&c.*

Ces maximes détachées, qui ſont un défaut quand la paſſion doit parler, avaient alors le mérite de la nouveauté. On s'écriait : *C'eſt connaître le cœur humain !* mais c'eſt le connaître bien mieux que de faire dire en ſentiment ce qu'on n'exprimait guère alors qu'en ſentences ; défaut éblouiſſant que les auteurs imitaient de *Sénèque.*

V. 55. Vouloir ne plus aimer, c'eſt ce qu'elle ne peut,
Puiſqu'elle ne peut plus vouloir que ce qu'il veut.

Ces deux *peut*, ces ſyllabes dures, ces monoſyllabes *veut* et *peut*, et cette idée de vouloir ce que l'amour veut, comme s'il était queſtion ici du dieu d'amour ; tout cela conſtitue deux des plus mauvais vers qu'on pût faire, et c'était de tels vers qu'il fallait corriger.

V. dern. Ses chaînes ſont pour nous auſſi fortes que belles.

Toute cette ſcène eſt ce qu'on appelle du rempliſſage; défaut inſupportable, mais devenu preſque néceſſaire dans nos tragédies qui ſont toutes trop longues, à l'exception d'un très-petit nombre.

SCENE V.

V. 1. Je viens vous apporter de fâcheuſes nouvelles.

Comme l'arrivée du vieil *Horace* rend la vie au théâtre qui languiſſait! quel moment et quelle noble ſimplicité! On pourrait objecter qu'*Horace* ne devrait pas venir avertir des femmes que leurs époux et leurs frères ſont aux mains, que c'eſt venir les déſeſpérer inutilement et ſans raiſon, qu'on les a même renfermées pour ne point entendre leurs cris, qu'il ne réſulte rien de cette nouvelle; mais il en réſulte du plaiſir pour le ſpectateur qui, malgré cette critique, eſt très-aiſe de voir le vieil *Horace.*

V. 8. Ne nous conſolez point contre tant d'infortune.

Cela n'eſt pas français. On conſole *du* malheur; on s'arme, on ſe ſoutient *contre* le malheur.

V. 12. Nous pourrions aiſément faire en votre préſence
De notre déſeſpoir une fauſſe conſtance.

Faire une fauſſe conſtance de ſon déſeſpoir, eſt du phébus, du galimatias; eſt-il poſſible que le mauvais ſe trouve ainſi preſque toujours à côté du bon!

V. 14. Mais quand on peut ſans honte être ſans fermeté,
L'affecter au dehors, c'eſt une lâcheté.

Ces ſentences et ces raiſonnemens ſont bien mal placés dans un moment ſi douloureux; c'eſt-là le poëte qui parle et qui raiſonne.

V. 42. Ma main bientôt fur eux m'eût vengé hautement. . .

Ce difcours du vieil *Horace* eft plein d'un art d'autant plus beau, qu'il ne paraît pas. On ne voit que la hauteur d'un romain et la chaleur d'un vieillard qui préfère l'honneur à la nature. Mais cela même prépare tout ce qu'il dit dans la fcène fuivante ; c'eft là qu'eft le vrai génie.

V. 59. Un fi glorieux titre eft un digne tréfor.

Notre malheureufe rime n'amène que trop fouvent de ces expreffions faibles ou impropres. *Un titre qui eft un digne tréfor*, ne ferait permis que dans le cas où il s'agirait d'oppofer ce titre à la fortune ; mais ici il ne forme pas de fens ; et ce mot de *digne* achève de rendre ce vers intolérable. Quand les poëtes fe trouvent ainfi gênés par une rime, ils doivent abfolument en chercher deux autres.

SCENE VI.

V. 1. Nous venez-vous, Julie, apprendre la victoire ?

Il femble intolérable qu'une fuivante ait vu le combat, et que ce père des trois champions de Rome refte inutilement avec des femmes pendant que fes enfans font aux mains, lui qui a dit auparavant :

> Qu'eft-ceci, mes enfans ? écoutez-vous vos flammes,
> Et perdez-vous encor le temps avec des femmes ?

C'eft une grande inconféquence ; c'eft démentir fon caractère. Quoi ! cet homme qui fe fent affez de force pour tuer fes trois enfans *hautement* s'ils donnent un *mol confentement* à un nouveau choix que le peuple eft en droit de faire, quitte le champ où fes trois fils combattent pour venir apprendre à des femmes une nouvelle qu'on doit leur cacher ! Il ne prétexte pas même cette difparate

ſur l'horreur qu'il aurait de voir ſes fils combattre contre ſon gendre ! Il ne vient que comme meſſager, tandis que Rome entière eſt ſur le champ de bataille ; il reſte les bras croiſés, tandis qu'une ſoubrette a tout vu ! ce défaut peut-il ſe pardonner ? On peut répondre qu'il eſt reſté pour empêcher ces femmes d'aller ſéparer les combattans, comme s'il n'y avait pas tant d'autres moyens.

V. 22. Ce bonheur a ſuivi leur courage invaincu...

Ce mot *invaincu* n'a été employé que par *Corneille*, et devrait l'être, je crois, par tous nos poëtes. Une expreſſion ſi bien miſe à ſa place dans le Cid et dans cette admirable ſcène, ne doit jamais vieillir.

V. 23. Qu'ils ont vu Rome libre autant qu'ils ont vécu,
Et ne l'auront point vue obéir qu'à ſon prince.

Ce *point* eſt ici un ſolécisme ; il faut, *et ne l'auront vue obéir qu'à.*

V. 30. Que vouliez-vous qu'il fît contre trois ? — Qu'il mourût.

Voilà ce fameux *qu'il mourût*, ce trait du plus grand ſublime, ce mot auquel il n'en eſt aucun de comparable dans toute l'antiquité. Tout l'auditoire fut ſi tranſporté, qu'on n'entendit jamais le vers faible qui ſuit ; et le morceau, *n'eût-il que d'un moment retardé ſa défaite*, étant plein de chaleur, augmente encore la force du *qu'il mourût.* Que de beautés ! et d'où naiſſent-elles ? d'une ſimple mépriſe très-naturelle, ſans complications d'événemens, ſans aucune intrigue recherchée, ſans aucun effort. Il y a d'autres beautés tragiques, mais celle-ci eſt au premier rang.

Il eſt vrai que le vieil *Horace*, qui était préſent quand les *Horaces* et les *Curiaces* ont refuſé qu'on nommât d'autres champions, a dû être préſent à leur combat. Cela gâte juſqu'au *qu'il mourût.*

V. 36. Il eſt de tout ſon ſang comptable à ſa patrie,
Chaque goutte épargnée a ſa gloire flétrie.

Chaque goutte paraît être de trop. Il ne faut pas tant retourner ſa penſée.

A ſa gloire flétrie; la ſévérité de la grammaire ne permet point ce *flétrie*: il faut dans la rigueur, *a flétri ſa gloire*: mais *a ſa gloire flétrie* eſt plus beau, plus poëtique, plus éloigné du langage ordinaire ſans cauſer d'obſcurité.

V. 38. Chaque inſtant de ſa vie après ce lâche tour...

Après ce lâche tour, eſt une expreſſion trop triviale.

V. 39. Met d'autant plus ma honte avec la ſienne au jour.
J'en romprai bien le cours, *&c.*

Ces derniers mots ſe rapportent naturellement à la honte; mais on ne rompt point le cours d'une honte. Il faut donc qu'ils tombent ſur *chaque inſtant de ſa vie*, qui eſt plus haut; mais *je romprai bien le cours de chaque inſtant de ſa vie*, ne peut ſe dire. *Bien* ſignifie dans ces occaſions *fortement* ou *aiſément*: je le punirai *bien*, je l'empêcherai *bien*.

V. 61. Dieux! verrons-nous toujours des malheurs de la ſorte?

Ce *de la ſorte* eſt une expreſſion du peuple, qui n'eſt pas convenable; elle n'eſt pas même françaiſe. Il faudrait *de cette ſorte*, ou *d'une telle ſorte*.

V. 62. Nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands,
Et toujours redouter la main de nos parens?

Ce dernier vers eſt de la plus grande beauté: non-ſeulement il dit ce dont il s'agit, mais il prépare ce qui doit ſuivre.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Ne me parlez jamais en faveur d'un infame.

Nous avons vu qu'il eſt très-extraordinaire que le père n'ait pas été détrompé entre le troiſième et le quatrième acte, qu'un vieillard de ſon caractère, qui a aſſez de force pour tuer ſon fils de ſes propres mains, à ce qu'il dit, n'en ait pas aſſez pour être allé ſur le champ de bataille, qu'il reſte dans ſa maiſon tandis que Rome entière eſt ſpectatrice du combat; comment ſouffrir qu'une ſuivante ſoit allée voir ce fameux duel, et que le vieil *Horace* ſoit demeuré chez lui? comment ne s'eſt-il pas mieux informé pendant l'entr'acte? pourquoi le père des *Horaces* ignore-t-il ſeul ce que tout Rome ſait? Je ne ſais de réponſe à cette critique, ſinon que ce défaut eſt preſque excuſable, puiſqu'il amène de grandes beautés.

V. 5. Sabine y peut mettre ordre, ou derechef j'atteſte
Le ſouverain pouvoir de la troupe céleſte....

Derechef et *la troupe céleſte* ſont hors d'uſage. *La troupe céleſte* eſt bannie du ſtyle noble, ſur-tout depuis que *Scarron* l'a employée dans le ſtyle burleſque.

V. 11. Le jugement de Rome eſt peu pour mon regard.

Pour mon regard, eſt ſuranné et hors d'uſage; c'eſt pourtant une expreſſion néceſſaire.

SCENE II.

V. 11. C'eſt à moi ſeul auſſi de punir ſon forfait.

Si ſon fils eſt coupable d'un *forfait* envers Rome, pourquoi ſerait-ce au père ſeul à le punir?

V. 15. Vous redoublez ma honte et ma confuſion.

Je ne ſais s'il n'y a pas dans cette ſcène un artifice trop viſible, une mépriſe trop long-temps ſoutenue. Il ſemble que l'auteur ait eu plus d'égards au jeu de théâtre qu'à la vraiſemblance. C'eſt le même défaut que dans la ſcène de *Chimène* avec *don Sanche* dans le Cid. Ce petit et faible artifice, dont *Corneille* ſe ſert trop ſouvent, n'eſt pas la véritable tragédie.

V. 22. Quels honneurs, quel triomphe, et quel empire enfin,
Lorſque Albe ſous ſes lois range notre deſtin ?

On ne range point ainſi un deſtin.

V. 30. Quoi, Rome enfin triomphe !

Que ce mot eſt pathétique ! comme il ſort des entrailles d'un vieux romain !

V. 56. L'air réſonne des cris qu'au ciel chacun envoie ;
Albe en jette d'angoiſſe et les Romains de joie.

On ne dit plus guère *angoiſſe ;* et pourquoi ? quel mot lui a-t-on ſubſtitué ? *Douleur*, *horreur*, *peine*, *afflictions*, ne ſont pas des équivalens : *angoiſſe* exprime la douleur preſſante et la crainte à la fois.

V. 59. C'eſt peu pour lui de vaincre, il veut encor braver.

Braver eſt un verbe actif qui demande toujours un régime ; de plus ce n'eſt pas ici une bravade ; c'eſt un ſentiment généreux d'un citoyen qui venge ſes frères et ſa patrie.

V. 84. C'eſt où le roi le mène. . . . . .

Mener à des chants et à des vœux, n'eſt ni noble ni juſte ; mais le récit de *Valère* a été ſi beau, qu'on pardonne aiſément ces petites fautes.

V. 84. . . . . Et tandis il m'envoie
Faire office envers vous de douleur et de joie.

Tandis, ſans un *que*, eſt abſolument proſcrit, et n'eſt plus permis que dans une eſpèce de ſtyle burleſque et naïf, qu'on nomme *marotique: Tandis la perdrix vire.*

Faire office de douleur n'eſt plus français, et je ne ſais s'il l'a jamais été ; on dit ſamilièrement, *faire office d'ami, office de ſerviteur, office d'homme intéreſſé ;* mais non *office de douleur et de joie.*

V. 94. Le roi ne ſait que c'eſt d'honorer à demi.

Cette phraſe eſt italienne ; nous diſons aujourd'hui, *ne ſait ce que c'eſt.* Mais la dignité du tragique rejette ces expreſſions de comédie.

V. dern. Je vous devrai beaucoup pour un ſi bon office.

Ici la pièce eſt finie, l'action eſt complétement terminée. Il s'agiſſait de la victoire, et elle eſt remportée ; du deſtin de Rome, et il eſt décidé.

SCENE III.

V. 1. Ma fille, il n'eſt plus temps de répandre des pleurs.

Voici donc une autre pièce qui commence ; le ſujet en eſt bièn moins grand, moins intéreſſant, moins théâtral que celui de la première. Ces deux actions différentes ont nui au ſuccès complet des Horaces. Il eſt vrai qu'en Eſpagne, en Angleterre, on joint quelquefois pluſieurs actions ſur le théâtre : on repréſente dans la même pièce la Mort de Céſar et la Bataille de Philippes. *Nos muſas colimus ſeveriores.*

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un ſeul fait accompli,
Tienne juſqu'à la fin le théâtre rempli.

Remarquez que *Camille* a été si inutile sur la fin de la première pièce des Horaces, qu'elle n'a proféré qu'un *hélas* pendant le récit de la mort de *Curiace*.

Remarquez encore que le vieil *Horace* n'a plus rien à dire, et qu'il perd le temps à répéter à *Camille* qu'il va consoler *Sabine*.

V. 3. On pleure injustement des pertes domestiques,
Quand on en voit sortir des victoires publiques.

Des victoires qui sortent, font une image peu convenable. On ne voit point sortir des victoires, comme on voit sortir des troupes d'une ville.

V. 7. En la mort d'un amant vous ne perdez qu'un homme,
Dont la perte est aisée à réparer dans Rome.

L'auteur répète trop souvent cette idée, et ce n'est pas là le temps de parler de mariage à *Camille*.

V. 13. Et ses trois frères morts par la main d'un époux
Lui donneront des pleurs bien plus justes qu'à vous.

Lui donneront des pleurs justes n'est pas français. C'est *Sabine* qui donnera des pleurs; ce ne sont pas ses frères morts qui lui en donneront. Un accident fait couler des pleurs, et ne les donne pas.

V. 21. Faites-vous voir sa sœur, et qu'en un même flanc
Le ciel vous a tous deux formés d'un même sang.

Faites-vous voir... et qu'en... est un solécisme; parce que *faites-vous voir* signifie *montrez-vous*, *soyez sa sœur;* et *montrez-vous*, *soyez*, *paraissez*, ne peut régir un *que*.

Ajoutez qu'après lui avoir dit, *faites-vous voir sa sœur*, il est très-superflu de dire qu'elle est sortie du même flanc.

SCENE IV.

V. 1. Oui, je lui ferai voir par d'infaillibles marques
Qu'un véritable amour brave la main des Parques.

Voici *Camille* qui, après un long silence dont on ne s'est pas seulement aperçu, parce que l'ame était toute remplie du destin des *Horaces* et des *Curiaces*, et de celui de Rome ; voici *Camille*, dis-je, qui s'échauffe tout d'un coup, et comme de propos délibéré ; elle débute par une sentence poëtique : *Qu'un véritable amour brave la main des Parques. Infaillibles marques* n'est là que pour la rime ; grand défaut de notre poësie.

Ce monologue même n'est qu'une vaine déclamation. La vraie douleur ne raisonne point tant, ne récapitule point ; elle ne dit point qu'on bâtit *en l'air sur le malheur d'autrui*, et que son père *triomphe* comme son frère de ce malheur. Elle ne s'excite point à *braver la colère*, à essayer de déplaire. Tous ces vains efforts sont froids, et pourquoi ? c'est qu'au fond le sujet manque à l'auteur. Dès qu'il n'y a plus de combats dans le cœur, il n'y a plus rien à dire.

V. 7. . . . . Et par un juste effort
Je la veux rendre égale aux rigueurs de mon sort.

Elle dit ici qu'elle veut rendre sa douleur *égale*, *par un juste effort*, *aux rigueurs de son sort*. Quand on fait ainsi des efforts pour proportionner sa douleur à son état, on n'est pas même poëtiquement affligé.

V. 17. Un oracle m'assure ; un songe me travaille.

M'assure ne signifie pas *me rassure ;* et c'est *me rassure* que l'auteur entend. Je suis effrayé, on me rassure. Je doute d'une chose, on m'assure qu'elle est ainsi.... *Assurer* avec l'accusatif ne s'emploie que pour *certifier*.

J'assure ce fait ; et en termes d'art il signifie *affermir :* Assurez cette solive, ce chevron.

V. 20. Pour combattre mon frère on choisit mon amant.

Cette récapitulation de la pièce précédente n'est-elle point encore l'opposé d'une affliction véritable ? *Curæ leves loquuntur.*

V. 45. Dégénérons, mon cœur, d'un si vertueux père, *&c.*

Ce *dégénérons*, *mon cœur*, cette résolution de se mettre en colère, ce long discours, cette nouvelle sentence mal exprimée, que *c'est gloire de passer pour un cœur abattu*, enfin tout refroidit, tout glace le lecteur, qui ne souhaite plus rien. C'est, encore une fois, la faute du sujet. L'aventure des *Horaces*, des *Curiaces* et de *Camille* est plus propre en effet pour l'histoire que pour le théâtre.

On ne peut trop honorer *Corneille* qui a senti ce défaut, et qui en parle dans son examen avec la candeur d'un grand homme.

V. 55. Il vient, préparons-nous à montrer constamment
Ce que doit une amante à la mort d'un amant.

Préparons-nous augmente encore le défaut. On voit une femme qui s'étudie à montrer son affliction, qui répète, pour ainsi dire, sa leçon de douleur.

SCENE V.

V. 1. Ma sœur, voici le bras qui venge nos deux frères, *&c.*

Ce n'est plus là l'*Horace* du second acte. Ce *bras* trois fois répété, et cet ordre de rendre ce *qu'on doit à l'heur de sa victoire*, témoignent, ce semble, plus de vanité que de grandeur : il ne devrait parler à sa sœur que pour la consoler, ou plutôt il n'a rien du tout à dire. Qui l'amène auprès d'elle ? est-ce à elle qu'il doit présenter les armes

de

de ſes beaux-frères ? C'eſt au roi, c'eſt au ſénat aſſemblé qu'il devait montrer ces trophées. Les femmes ne ſe mêlaient de rien chez les premiers Romains. Ni la bienſéance, ni l'humanité, ni ſon devoir ne lui permettaient de venir faire à ſa ſœur une telle inſulte. Il paraît qu'*Horace* pouvait dépoſer au moins ces dépouillés dans la maiſon paternelle, en attendant que le roi vînt; que ſa ſœur, à cet aſpect, pouvait s'abandonner à ſa douleur, ſans qu'*Horace* lui dît, *voici ce bras*, et ſans qu'il lui ordonnât de ne s'entretenir jamais que de ſa victoire; il ſemble qu'alors *Camille* aurait paru un peu plus coupable, et que l'emportement d'*Horace* aurait eu quelque excuſe.

V. 18. O d'une indigne ſœur inſupportable audace!

Obſervez que la colère du vieil *Horace* contre ſon fils était très-intéreſſante, et que celle de ſon fils contre ſa ſœur eſt révoltante et ſans aucun intérêt. C'eſt que la colère du vieil *Horace* ſuppoſait le malheur de Rome; au lieu que le jeune *Horace* ne ſe met en colère que contre une femme qui pleure et qui crie, et qu'il faut laiſſer crier et pleurer. Cela eſt hiſtorique, oui; mais cela n'eſt nullement tragique, nullement théâtral.

V. 19. D'un ennemi public dont je reviens vainqueur,
Le nom eſt dans ta bouche et l'amour dans ton cœur.

Le reproche eſt évidemment injuſte. *Horace* lui-même devait plaindre *Curiace;* c'eſt ſon beau-frère; il n'y a plus d'ennemis, les deux peuples n'en font plus qu'un Il a dit lui-même au ſecond acte qu'*il aurait voulu racheter de ſa vie le ſang de Curiace.*

V. 28. Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien.

Ces plaintes feraient plus touchantes ſi l'amour de *Camille* avait été le ſujet de la pièce; mais il n'en a été que l'épiſode: on y a ſongé à peine; on n'a été

occupé que de Rome. Un petit intérêt d'amour interrompu ne peut plus reprendre une vraie force. Le cœur doit saigner par degrés dans la tragédie, et toujours des mêmes coups redoublés, et sur-tout variés.

V. 51. Rome, l'unique objet de mon ressentiment! *&c.*

Ces imprécations de *Camille* ont toujours été un beau morceau de déclamation, et ont fait valoir toutes les actrices qui ont joué ce rôle. Plusieurs juges sévères n'ont pas aimé le *mourir de plaisir;* ils ont dit que l'hyperbole est si forte, qu'elle va jusqu'à la plaisanterie.

Il y a une observation à faire; c'est que jamais les douleurs de *Camille* ni sa mort n'ont fait répandre une larme.

Pour m'arracher des pleurs, il faut que vous pleuriez.

Mais *Camille* n'est que furieuse; elle ne doit pas être en colère contre Rome; elle doit s'être attendue que Rome ou Albe triompherait. Elle n'a raison d'être en colère que contre *Horace* qui, au lieu d'être auprès du roi après sa victoire, vient se vanter assez mal à propos à sa sœur d'avoir tué son amant. Encore une fois, ce ne peut être un sujet de tragédie.

V. 70. Va dedans les enfers plaindre ton Curiace.

On ne se sert plus du mot de *dedans*; et il fut toujours un solécisme quand on lui donne un régime; on ne peut l'employer que dans un sens absolu: *Etes-vous hors du cabinet? non, je suis dedans.* Mais il est toujours mal de dire, *dedans ma chambre*, *dehors de ma chambre. Corneille* au cinquième acte dit:

Dans les murs, hors des murs, tout parle de sa gloire.

Il n'aurait pas parlé français s'il eût dit, *dedans les murs*, *dehors des murs.*

SCENE VI.

V. 1. PROCULE. Que venez-vous de faire ?

D'où vient ce *Procule* ? à quoi sert ce *Procule*, ce personnage subalterne qui n'a pas dit un mot jusqu'ici ? C'est encore un très-grand défaut ; non pas de ces défauts de convenances, de ces fautes qui amènent des beautés, mais de celles qui amènent de nouveaux défauts.

Cette scène a toujours paru dure et révoltante. *Aristote* remarque que la plus froide des catastrophes est celle dans laquelle on commet de sang froid une action atroce qu'on a voulu commettre. *Addisson*, dans son Spectateur, dit que ce meurtre de *Camille* est d'autant plus révoltant, qu'il semble commis de sang froid, et qu'*Horace* traversant tout le théâtre pour aller poignarder sa sœur avait tout le temps de la réflexion. Le public éclairé ne peut jamais souffrir un meurtre sur le théâtre, à moins qu'il ne soit absolument nécessaire, ou que le meurtrier n'ait les plus violens remords.

SCENE VII.

V. 1. A quoi s'arrête ici ton illustre colère ?

Sabine arrivant après le meurtre de *Camille*, seulement pour reprocher cette mort à son mari, achève de jeter de la froideur sur un événement qui, autrement préparé, devait être terrible.

L'illustre colère et *les généreux coups*, sont une déclamation ironique. *Racine* a pourtant imité ce vers dans Andromaque :

Que peut-on refuser à ces généreux coups ?

Cette conversation de *Sabine* et d'*Horace*, après le meurtre de *Camille*, est aussi inutile que la scène de *Proculus* ; elle ne produit aucun changement.

V. 22. Embraſſe ma vertu pour vaincre ta faibleſſe.

Eſt-ce là le langage qu'il doit tenir à ſa femme, quand il vient d'aſſaſſiner ſa ſœur dans un moment de colère ?

V. 23. Participe à ma gloire au lieu de la ſouiller,
Tâche à t'en revêtir, non à m'en dépouiller, *&c.*

Sans parler des fautes de langage, tous ces conſeils ne peuvent faire aucun bon effet, parce que la douleur de *Sabine* n'en peut faire aucun.

V. 33. Mais enfin je renonce à la vertu romaine.

C'eſt une répétition un peu froide des vers de *Curiace* :

Je rends grâces aux dieux de n'être pas romain.

V. 41. Pourquoi veux-tu, cruel, agir d'une autre ſorte ?
Laiſſe en entrant ici tes lauriers à la porte.

On ſent aſſez qu'*agir d'une autre ſorte*, et *laiſſer en entrant les lauriers à la porte*, ne ſont des expreſſions ni nobles ni tragiques, et que toute cette tirade eſt une déclamation oiſeuſe d'une femme inutile.

V. 57. Quelle injuſtice aux dieux d'abandonner aux femmes
Un empire ſi grand ſur les plus belles ames ! *&c.*

Cette tendreſſe eſt-elle convenable à l'aſſaſſin de ſa ſœur, qui n'a aucun remords de cette indigne action, et qui parle encore de ſa vertu ? Voyez comme ces ſentences et ces diſcours vagues ſur le pouvoir des femmes conviennent peu devant le corps ſanglant de *Camille* qu'*Horace* vient d'aſſaſſiner.

V. 61. A quel point ma vertu devient-elle réduite !

Devient réduite n'eſt pas français. Ce mot *devenir* ne convient jamais qu'aux affections de l'ame; on devient

faible, malheureux, hardi, timide, &c. mais on ne devient pas *forcé à*, *réduit à*.

V. dern. Et n'employons après que nous à notre mort.

Sabine parle toujours de mourir : il n'en faut pas tant parler quand on ne meurt point.

ACTE CINQUIEME.

CORNEILLE, dans son Jugement sur Horace, s'exprime ainsi : *Tout ce cinquième acte est encore une des causes du peu de satisfaction que laisse cette tragédie ; il est tout en plaidoyers*, &c. Après un si noble aveu, il ne faut parler de la pièce que pour rendre hommage au génie d'un homme assez grand pour se condamner lui-même. Si j'ose ajouter quelque chose, c'est qu'on trouvera de beaux détails dans ces plaidoyers.

Il est vrai que cette pièce n'est pas régulière, qu'il y a en effet trois tragédies absolument distinctes, la Victoire d'*Horace*, la Mort de *Camille* et le Procès d'*Horace*. C'est imiter en quelque façon le défaut qu'on reproche à la scène anglaise et à l'espagnole ; mais les scènes d'*Horace*, de *Curiace* et du vieil *Horace* sont d'une si grande beauté, qu'on reverra toujours ce poëme avec plaisir, quand il se trouvera des acteurs qui auront assez de talent pour faire sentir ce qu'il y a d'excellent, et faire pardonner ce qu'il y a de défectueux.

SCENE PREMIERE.

Vers 5. Nos plaisirs les plus doux ne vont point sans tristesse ;

expression familière dont il ne faut jamais se servir dans le style noble. En effet, des plaisirs ne *vont* point.

V. 21. Si ma main en devient honteuſe et profanée,
Vous pouvez d'un ſeul mot trancher ma deſtinée.

Une action eſt honteuſe, mais la main ne l'eſt pas ; elle eſt ſouillée, coupable, *&c.*

V. 23. Reprenez tout ce ſang de qui ma lâcheté
A ſi brutalement ſouillé la pureté.

Lâcheté... brutalement. S'il a été lâche et brutal, pourquoi parlait-il à ſa femme de *la vertu* avec laquelle il avait tué ſa ſœur ?

V. 29. Son amour doit ſe taire où toute excuſe eſt nulle.

Eſt nulle ; expreſſion qui doit être bannie des vers.

SCENE II.

V. 5. Un ſi rare ſervice et ſi fort important, *&c.*

Fort eſt de trop.

V. 9. J'ai ſu par ſon rapport, et je n'en doutais pas,
Comme de vos deux fils vous portez le trépas.

Il faut *comment ;* et *portez* n'eſt plus d'uſage.

V. 18. Et je doute comment vous portez cette mort.

Répétition vicieuſe.

V. 29. Sire, puiſque le ciel entre les mains des rois
Dépoſe ſa juſtice et la force des lois, *&c.*

Il faut avouer que ce *Valère* fait là un fort mauvais perſonnage : il n'a encore paru dans la pièce que pour faire un compliment ; on n'en a parlé que comme d'un homme ſans conſéquence. C'eſt un défaut capital que *Corneille* tâche en vain de pallier dans ſon examen.

V. 36. Permettez qu'il achève, et je ferai juſtice.

C'eſt la loi de l'unité de lieu qui force ici l'auteur à faire le procès d'*Horace* dans ſa propre maiſon; ce qui n'eſt ni convenable, ni vraiſemblable. J'ajouterai ici une remarque purement hiſtorique; c'eſt que les chefs de Rome, appelés *rois*, ne rendaient point juſtice ſeuls, il fallait le concours du ſénat entier, ou des délégués.

V. 41. Souffrez donc, ô grand Roi, le plus juſte des rois,
Que tous les gens de bien vous parlent par ma voix, *&c.*

Ce plaidoyer reſſemble à celui d'un avocat qui s'eſt préparé: il n'eſt ni dans le génie de ces temps-là, ni dans le caractère d'un amant qui parle contre l'aſſaſſin de ſa maîtreſſe.

V. 79. Mais je hais ces moyens qui ſentent l'artifice.

Ce trait eſt de l'art oratoire, et non de l'art tragique; mais quelque choſe que pût dire *Valère*, il ne pouvait toucher.

V. 115. Sire, c'eſt rarement qu'il s'offre une matière
A montrer d'un grand cœur la vertu toute entière, *&c.*

Ces vers ſont beaux, parce qu'ils ſont vrais et bien écrits.

V. 151. Que votre majeſté déſormais m'en diſpenſe.

On ne connaiſſait point alors le titre de *majeſté*.

SCENE III.

V. 16. Il mourra plus en moi qu'il ne mourrait en lui.

Ces ſubtilités de *Sabine* jettent beaucoup de froid ſur cette ſcène. On eſt las de voir une femme qui a toujours eu une douleur étudiée, qui a propoſé à *Horace* de la

tuer afin que *Curiace* la vengeât, et qui maintenant veut qu'on la fasse mourir pour *Horace*, parce qu'*Horace vit en elle*.

V. 49. Tous trois désavoûront la douleur qui te touche...
L'horreur que tu fais voir d'un mari vertueux.

Cela n'est pas vrai. *Sabine* qui veut mourir pour *Horace*, n'a point montré d'horreur pour lui.

V. 114. Il m'en reste encore un, conservez-le pour elle, *&c.*

Quoiqu'en effet tout ce cinquième acte ne soit qu'un plaidoyer hors d'œuvre, et dans lequel personne ne craint pour l'accusé, cependant il y a de temps en temps des maximes profondes, nobles, justes, qu'on écoutait autrefois avec grand plaisir. *Pascal* même, qui fesait un recueil de toutes les pensées qui pouvaient servir à établir un ouvrage qu'il n'a jamais pu faire, n'a pas manqué de mettre dans son agenda cette pensée de *Corneille* : *Il faut plaire aux esprits bien faits.*

V. 137. Je garde en mon esprit les forces plus pressantes.

Force s'emploie au pluriel pour les forces du corps, pour celles d'un Etat, mais non pour un discours. *Plus* est une faute.

SCENE DERNIERE.

JULIE *seule.*

Camille, ainsi le ciel t'avait bien avertie
Des tragiques succès qu'il t'avait préparés ;
Mais toujours du secret il cache une partie
Aux esprits les plus nets et les plus éclairés.

Il femblait nous parler de ton proche hymenée,
Il femblait tout promettre à tes vœux innocens ;
Et nous cachant ainfi ta mort inopinée
Sa voix n'eft que trop vraie en trompant notre fens.

Albe et Rome aujourd'hui prennent une autre face.
Tes vœux font exaucés ; elles goûtent la paix ;
Et tu vas être unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais fort t'en fépare jamais.

Ce commentaire de *Julie* fur le fens de l'oracle a été retranché dans les éditions fuivantes. Il eft vifiblement imité de la fin du *Paftor fido ;* mais dans l'italien cette explication fait le dénouement ; elle eft dans la bouche de deux pères infortunés ; elle fauve la vie au héros de la pièce. Ici c'eft une confidente inutile qui dit une chofe inutile. Ces vers furent récités dans les premières repréfentations.

Les lecteurs raifonnables trouveront bon, fans doute, qu'on ait ainfi remarqué avec une équité impartiale les grandes beautés et les défauts de *Corneille*, et qu'on pourfuive dans cet efprit. Un commentateur n'eft pas un avocat qui cherche feulement à faire valoir en tout la caufe de fa partie ; et ce ferait trahir la mémoire de *Corneille* que de ne pas imiter la candeur avec laquelle il fe juge lui-même. On doit la vérité au public.

POLYEUCTE,

TRAGEDIE, 1643.

QUAND on paſſe de Cinna à Polyeucte, on ſe trouve dans un monde tout différent. Mais les grands poëtes, ainſi que les grands peintres, ſavent traiter tous les ſujets. C'eſt une choſe aſſez connue, que *Corneille* ayant lu ſa tragédie de Polyeucte chez madame de *Rambouillet*, où ſe raſſemblaient alors les eſprits les plus cultivés, cette pièce y fut condamnée d'une voix unanime, malgré l'intérêt qu'on prenait à l'auteur dans cette maiſon. *Voiture* fut député de toute l'aſſemblée pour engager *Corneille* à ne pas faire repréſenter cet ouvrage. Il eſt difficile de démêler ce qui put porter les hommes du royaume qui avaient le plus de goût et de lumières, à juger ſi ſingulièrement. Furent-ils perſuadés qu'un martyr ne pouvait jamais réuſſir ſur le théâtre? c'était ne pas connaître le peuple. Croyaient-ils que les défauts que leur ſagacité leur feſait remarquer, révolteraient le public? c'était tomber dans la même erreur qui avait trompé les cenſeurs du Cid; ils examinaient le Cid par l'exacte raiſon, et ils ne voyaient pas qu'au ſpectacle on juge par ſentiment. Pouvaient-ils ne pas ſentir les beautés ſingulières des rôles de *Sévère* et de *Pauline*? Ces beautés, d'un genre ſi neuf et ſi délicat, les alarmèrent peut-être. Ils purent craindre qu'une femme qui aimait à la fois ſon amant et ſon mari, n'intéreſsât pas; et c'eſt préciſément ce qui fit le ſuccès de la pièce. On trouvera dans les remarques quelques

anecdotes concernant ce jugement de l'hôtel de Rambouillet. Ce qui est étonnant, c'est que tous ces chefs-d'œuvre se suivaient d'année en année. Cinna fut joué au commencement de 1643, et Polyeucte à la fin. Il est vrai que *Lopez de Vega*, *Garnier*, *Calderon*, composaient encore plus vîte, *stantes pede in uno;* mais, quand on ne s'asservit à aucune règle, qu'on n'est gêné ni par la rime, ni par la conduite, ni par aucune bienséance, il est plus aisé de faire dix tragédies que de faire Cinna et Polyeucte.

REMARQUES

SUR

L'EPITRE DEDICATOIRE

A LA

REINE REGENTE.

Page 134, tome II. P*ERMETTEZ..... que je m'écrie dans mon tranſport :*

Que vos ſoins, grande Reine, enfantent de miracles ! &c.

Corneille n'était pas fait pour les ſonnets et pour les madrigaux. Il aurait mieux fait de ne ſe point *écrier dans ſon tranſport*. Les vers que *Voiture* fit cette année-là même pour la reine, en ſa préſence, ſont dans un autre goût et un peu meilleurs :

. . . .
Mais que vous étiez plus heureuſe,
Lorſque vous étiez autrefois,
Je ne veux pas dire amoureuſe,
La rime le dit toutefois.

C'eſt un aſſez plaiſant contraſte que *Voiture* loue la reine d'avoir été un peu galante, et que *Corneille* faſſe l'éloge de ſa dévotion.

REMARQUES
SUR
POLYEUCTE,
TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Quoi ! vous vous arrêtez aux ſonges d'une femme !
De ſi faibles ſujets troublent cette grande ame !

Des ſonges qui ſont des ſujets; il était aiſé de commencer avec plus d'exactitude et d'élégance ; mais la faute eſt très-légère.

V. 3. Et ce cœur tant de fois dans la guerre éprouvé
S'alarme d'un péril qu'une femme a rêvé !

Le mot de *rêver* eſt devenu trop familier ; peut-être ne l'était-il pas du temps de *Corneille :* il faut obſerver qu'il avait déjà l'art de varier ſon ſtyle ; il nous avertit même dans ſes examens qu'il l'a proportionné à ſes ſujets. Toutes les pièces des autres auteurs paraiſſent jetées dans le même moule. Il faut convenir pourtant qu'un connaiſſeur reconnaîtra toujours le même fonds de ſtyle dans les pièces de *Corneille* qui paraiſſent le plus diverſement écrites. C'eſt en effet le même tour dans les phraſes , toujours un peu de raiſonnement dans la paſſion , toujours des maximes détachées , toujours des penſées retournées en plus d'une manière. C'eſt le ſtyle

de *Rotrou*, avec plus de force, d'élégance et de richeſſe. La manière du peintre eſt viſible, quelque ſujet que traite ſon pinceau.

V. 5. Je ſais ce qu'eſt un ſonge, et le peu de croyance
Qu'un homme doit donner à ſon extravagance;

termes de la haute comédie. De plus, *donner de la croyance* n'eſt pas d'un français pur.

V. 9. Mais vous ne ſavez pas ce que c'eſt qu'une femme,

eſt du ſtyle bourgeois de la comédie.

V. 10. Vous ignorez quels droits elle a ſur toute l'ame.

Ce mot *toute* eſt inutile, et fait languir le vers; une vaine épithète affaiblit toujours la diction et la penſée.

V. 13. Pauline, ſans raiſon, dans la douleur plongée,
Craint et croit déjà voir ma mort qu'elle a ſongée.

On ne peut dire que dans le burleſque, *ſonger une mort.*

V. 19. Et mon cœur attendri ſans être intimidé
N'oſe déplaire aux yeux dont il eſt poſſédé;

expreſſion impropre, vicieuſe; on ne peut dire: *Etre poſſédé des yeux.*

V. 23. Par un peu de remiſe épargnons ſon ennui,
Pour faire en plein repos ce qu'il trouble aujourd'hui.

Cela eſt à peine intelligible. Ce ſtyle eſt trop à la fois négligé et forcé. Pour juger ſi des vers ſont mauvais, mettez-les en proſe; ſi cette proſe eſt incorrecte, les vers le ſont. *Epargnons ſon ennui par un peu de remiſe, pour faire en plein repos ce qu'il trouble.* Vous voyez combien une telle phraſe révolte. Les vers doivent avoir la clarté, la pureté de la proſe la plus correcte; et

l'élégance, la force, la hardieſſe, l'harmonie de la poëſie.

Ce qui eſt aſſez ſingulier, c'eſt que *Corneille*, dans la première édition de Polyeucte, avait mis :

> Remettons ce deſſein qui l'accable d'ennui,
> Nous le pourrons demain auſſi-bien qu'aujourd'hui ;

et dans toutes les autres éditions qu'il fit faire, il corrigea ces deux vers de la manière dont nous les imprimons dans le texte. Apparemment on avait critiqué *remettre un deſſein*, parce qu'on remet à un autre jour l'accompliſſement, l'exécution, et non pas le deſſein. On avait pu blâmer auſſi, *nous le pourrons demain ;* parce que ce *le* ſe rapporte à *deſſein*, et que *pouvoir un deſſein* n'eſt pas français. Mais en général il vaut mieux pécher un peu contre l'exactitude de la ſyntaxe, que de faire des vers obſcurs et mal tournés. La première manière était, à la vérité, un peu fautive, mais elle vaut beaucoup mieux que la ſeconde. Tout cela prouve que la verſification françaiſe eſt d'une difficulté preſque inſurmontable.

V. 27. Et Dieu qui tient votre ame et vos jours dans ſa main,
Promet-il à vos vœux de le vouloir demain ?

Eſt-ce DIEU qui *promet de vouloir demain*, ou qui promet que *Polyeucte* voudra ? Un écrivain ne doit jamais tomber dans ces amphibologies ; on ne les permet plus.

V. 29. Il eſt toujours tout juſte et tout bon, mais ſa grâce
Ne deſcend pas toujours avec même efficace.
Après certains momens que perdent nos longueurs,
Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs.

Tous ces vers ſont rampans, trop négligés, trop du ſtyle familier des livres de dévotion. *Après certains momens*, &c. cela ſent plus le ſtyle comique que le tragique.

V. 34. Le bras qui la verſait en devient plus avare.

Il y avait dans les premières éditions :

Le bras qui la verſait s'arrête et ſe courrouce ;
Notre cœur s'endurcit, et ſa pointe s'émouſſe.

Il faut avouer qu'aujourd'hui on ne ſouffrirait pas *un bras qui verſe une grâce.*

V. 39. Et pour quelques ſoupirs qu'on vous a fait ouïr,
Sa flamme ſe diſſipe et va s'évanouir.

Ce mot *ouïr* ne peut guère convenir à des *ſoupirs.* Quand *Racine*, dans ſon ſtyle châtié, toujours élégant, toujours noble, et d'autant plus hardi qu'il le paraît moins, fait dire à *Andromaque :*

. . . . . Ah, Seigneur, vous entendiez aſſez
Des ſoupirs qui craignaient de ſe voir repouſſés ;

le mot d'*entendre* ſignifie là *comprendre*, *connaître. Vous connaiſſiez mon cœur par mes ſoupirs.*

V. 53. Ainſi du genre humain l'ennemi vous abuſe.

Ce langage familier de la dévotion parut d'abord extraordinaire ; on venait de jouer S[te] Agnès, d'un *Puget de la Serre.* Elle était tombée ; ſa chute donna mauvaiſe opinion de S[t] Polyeucte à l'hôtel de Rambouillet. Le cardinal de *Richelieu* le condamna comme le Cid. C'eſt ce que nous apprend l'abbé *Hedelin d'Aubignac*, ennemi de *Corneille*, et qui croyait être ſon maître.

Remarquez que cette périphraſe, *l'ennemi du genre humain*, eſt noble, et que le nom propre eût été ridicule. Le vulgaire ſe repréſente le diable avec des cornes et une longue queue. *L'ennemi du genre humain* donne l'idée d'un être terrible qui combat contre DIEU même. Toutes les fois qu'un mot préſente une image, ou baſſe, ou dégoûtante, ou comique, ennobliſſez-la par des images acceſſoires ; mais auſſi ne vous piquez pas de vouloir

ajouter

ajouter une grandeur vaine à ce qui eſt impoſant par ſoi-même. Si vous voulez exprimer que le roi vient, dites, *le roi vient;* et n'imitez pas le poëte qui, trouvant ces mots trop communs, dit :

Ce grand roi roule ici ſes pas impérieux.

V. 54. Ce qu'il ne peut de force il l'entreprend de ruſe.

De force, *de ruſe*, cela eſt lâche, et n'eſt pas d'un français pur. On n'entreprend point de ruſe.

V. 55. Jaloux des bons deſſeins qu'il tâche d'ébranler,
Quand il ne peut les rompre, il pouſſe à reculer.

Les rompre, *demi-rompu*, *rompez*. Ce mot *rompre*, ſi ſouvent répété, eſt d'autant plus vicieux, qu'on ne dit ni *rompre un deſſein*, ni *rompre un coup*.

V. 57. D'obſtacle ſur obſtacle il va troubler le vôtre,
Aujourd'hui par des pleurs, chaque jour par quelque autre.

Après *par des pleurs* il fallait ſpécifier un autre obſtacle. *Chaque jour par quelque autre;* il ſemble que ce ſoit par quelque autre pleur. Le ſens eſt clair, à la vérité, mais la phraſe ne l'eſt pas.

Ici le ſens me choque, et plus loin c'eſt la phraſe.
BOILEAU.

Ces petites négligences multipliées ſe font plus ſentir à la lecture qu'au théâtre; rien ne doit échapper aux lecteurs qui veulent s'inſtruire. Quand *Virgile* eut appris aux Romains à faire des vers toujours nobles et élégans, il ne fut plus permis d'écrire comme *Ennius*.

V. 87. Sur mes pareils, Néarque, un bel œil eſt bien fort.

On ne dirait plus aujourd'hui, *ſur mes pareils*, ni *un bel œil*. Ce terme de *pareil*, dont *Rotrou* et *Corneille* ſe ſont toujours ſervi, et que *Racine* n'employa jamais, ſemble caractériſer une petite vanité bourgeoiſe. *Un bel œil* eſt

toujours ridicule, et beaucoup plus dans un mari que dans un amant. *Fâcher un bel œil* eſt encore pis.

V. 101. . . . . . Apaiſez donc ſa crainte.

On apaiſe la colère et non la crainte.

V. 104. Fuyez un ennemi qui ſait votre défaut,
Qui le trouve aiſément, qui bleſſe par la vue,
Et dont le coup mortel vous plaît quand il vous tue.

Pluſieurs perſonnes ont cru que *Néarque* ne devait pas parler ainſi d'une épouſe. Que dirait-il de plus ſi c'était une maîtreſſe ? Le mot *tue* ſemble ici un peu trop fort ; car après tout une complaiſance de quelques heures pour ſa femme tuerait-elle l'ame de *Polyeucte* ?

SCENE II.

V. 7. Mais enfin il le faut.

Voilà trois fois de ſuite *il le faut.* Cette inadvertance n'ôte rien à l'intérêt qui commence à naître dès la première ſcène ; et quoique le ſtyle ſoit ſouvent incorrect et négligé, il eſt toujours au-deſſus de ſon ſiècle.

V. 15. Ne craignez rien de mal pour une heure d'abſence,

eſt encore du ſtyle comique.

SCENE III.

V. 5. Tu vois, ma Stratonice, en quel ſiècle nous ſommes.
Voilà notre pouvoir ſur les eſprits des hommes.

Ces deux vers ſentent la comédie. Le peu de rimes de notre langue fait que pour rimer à *hommes*, on fait venir comme on peut *le ſiècle où nous ſommes*, *l'état où nous ſommes*, *tous tant que nous ſommes.*

Cette gêne ne ſe fait que trop ſentir en mille occaſions, et c'eſt une des preuves de la prodigieuſe ſupériorité des langues grecque et latine ſur les langues

modernes. La feule reffource eft d'éviter, fi l'on peut, ces malheureufes rimes, et de chercher un autre tour; la difficulté eft prodigieufe, mais il la faut vaincre.

V. 11. Mais après l'hymenée ils font rois à leur tour.

Ce vers a paffé en proverbe. Il n'eft pas à la vérité de la haute tragédie, mais cette naïveté ne peut déplaire.

Et tragicus plerumque dolet fermone pedeftri.

Il y a ici une remarque bien plus importante à faire. Il s'agit de la vie de *Polyeucte*. *Pauline* croit que le fanatique *Néarque* va livrer fon mari aux mains des affaffins, et elle s'amufe à dire : *Voilà notre pouvoir fur les hommes dans le fiècle où nous fommes*, &c. Si elle eft réellement fi effrayée, fi elle craint pour la vie de *Polyeucte*, c'eft de cette crainte qu'elle devait d'abord parler; elle devait même la confier à fon mari, et ne pas attendre fon départ pour raconter fon rêve à une confidente.

V. 12. Polyeucte pour vous ne manque point d'amour.

Manquer d'amour eft d'une profe trop faible.

V. 13. S'il ne vous traite ici d'entière confidence. . .

Cela n'eft pas français; c'eft un barbarifme de phrafe.

V. 14. S'il part malgré vos pleurs, c'eft un trait de prudence;

expreffion de la haute comédie, mais que la tragédie peut fouffrir.

V. 15. Sans vous en affliger, préfumez avec moi
Qu'il eft plus à propos qu'il vous cèle pourquoi.

Ce dernier vers ou cette ligne tient trop du bourgeois. C'eft une règle affez générale qu'un vers héroïque ne doit guère finir par un adverbe, à moins que cet adverbe fe faffe à peine remarquer comme adverbe;

je ne le verrai *plus*, je ne l'aimerai *jamais*. *Pourquoi* pourrait être employé à la fin d'un vers quand le ſens eſt ſuſpendu.

> Eh comment et pourquoi
> Voulez-vous que je vive,
> Quand vous ne vivez pas pour moi ?
>
> QUINAULT.

Mais alors ce *pourquoi* lie la phraſe. Vous ne trouverez jamais dans le ſtyle noble : *Il m'a dit pourquoi ; je ſais pourquoi ;* la nuance du ſimple et du familier eſt délicate, il faut la ſaiſir.

V. 18. Il eſt bon qu'un mari nous cache quelque choſe.

Ce vers eſt abſolument comique et même burleſque.

V. 21. On n'a tous deux qu'un cœur qui ſent mêmes traverſes.

Cette expreſſion ne paraît pas d'abord françaiſe, elle l'eſt cependant. *Eſt-on allé là ? on y eſt allé deux ;* mais c'eſt un gallicïſme qui ne s'emploie que dans le ſtyle très-familier. *Mêmes traverſes*, *fonctions diverſes ;* cela n'eſt pas aſſez élégamment écrit, et l'idée eſt un peu ſubtile ; rien n'eſt véritablement beau que ce qui eſt écrit naturellement, avec élégance et pureté : on ne ſaurait trop avoir ces règles devant les yeux.

V. 23. Et la loi de l'hymen qui vous tient aſſemblés,
N'ordonne pas qu'il tremble alors que vous tremblez.

Le mot propre eſt *unis*, on ne peut ſe ſervir de celui d'*aſſembler* que pour pluſieurs perſonnes.

V. 29. Un ſonge en notre eſprit paſſe pour ridicule. . .
Mais il paſſe dans Rome, avec autorité,
Pour fidèle miroir de la fatalité.

Les mots de *ridicule* et de *miroir* doivent être bannis des vers héroïques ; cependant on pourrait ſe ſervir du

terme *ridicule* pour jeter de l'opprobre ſur quelque choſe que d'autres reſpectent. Tout dépend de l'art avec lequel les mots ſont placés.

Il eſt à remarquer que du temps de l'empereur *Décie*, les Romains n'avaient nulle foi aux ſonges ; les honnêtes gens ne connaiſſaient plus de ſuperſtitions. On dit bien *miroir de l'avenir*, parce qu'on eſt ſuppoſé voir l'avenir comme dans un miroir. Mais on ne peut dire *miroir de la fatalité ;* parce que ce n'eſt pas cette fatalité qu'on voit, mais les événemens qu'elle amène.

V. 33. Quelque peu de crédit que chez vous il obtienne, *&c.*

Le mot de *crédit* eſt impropre. Un ſonge n'obtient point de crédit.

V. 37. A raconter ſes maux ſouvent on les ſoulage.

Ce vers eſt un peu familier, et il faut *en racontant*, et non *à raconter.*

V. 43. Ce n'eſt qu'en ces aſſauts qu'éclate la vertu,
Et l'on doute d'un cœur qui n'a pas combattu.

Pluſieurs perſonnes ont trouvé que *Pauline* ne devait pas débuter par dire un peu crument qu'elle a eu *d'autres amours*, et qu'une coquette ne s'exprimerait pas autrement. D'autres diſent que *Corneille* avait la ſimplicité d'un grand homme, et qu'il la donne à *Pauline.*

On peut remarquer ici que *Corneille* étale preſque toujours en maxime ce que *Racine* mettait en ſentiment. Il y a peut-être une eſpèce d'appareil, une petite affectation dans une nouvelle mariée, à dire ainſi, qu'une femme d'honneur peut raconter ſes amours. On ſent que c'eſt le poëte qui débite ſes penſées et qui prépare une excuſe pour *Pauline.* Si *Pauline* n'avait pas combattu, voudrait-elle qu'on doutât de ſa conduite ? Une femme eſt-elle moins eſtimée pour n'avoir aimé que ſon mari ? faut-il abſolument qu'elle ait un autre amour pour qu'on ne doute pas de ſa vertu ?

V. 45. Dans Rome où je naquis ce malheureux visage
D'un chevalier romain captiva le courage.

Cette expression est condamnée comme burlesque.

V. 49. Est-ce lui . . . .
Qui leur tira mourant la victoire des mains ?

Tirer la victoire des mains, expression impropre et un peu basse aujourd'hui; peut-être ne l'était-elle pas alors.

V. 52. Et fit tourner le sort des Perses aux Romains ?

Le sort ne peut être employé pour *la victoire;* mais le sens est si clair, qu'il ne peut y avoir d'équivoque. *Tourner le sort*, n'est pas heureux.

V. 65. La digne occasion d'une rare constance !

Stratonice pourrait parler ainsi avant le mariage, mais non après. Ce vers est trop d'une soubrette.

V. 66. Dis plutôt d'une indigne et folle résistance.
Quelque fruit qu'une fille en puisse recueillir,
Ce n'est une vertu que pour qui veut faillir.

Le fruit recueilli par une fille ne présente pas un sens clair; et si par ce fruit *Pauline* entend la possession d'un amant, ce discours paraît peu convenable à une nouvelle mariée. *Racine* a employé cette expression dans Phèdre :

Hélas ! du crime affreux dont la honte me suit
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.

Mais cela veut dire, *je n'ai jamais goûté de douceur dans ma passion criminelle.*

V. 69. Parmi ce grand amour que j'avais pour Sévère
J'attendais un époux de la main de mon père.

Parmi ce grand amour est un solécisme. *Parmi* demande toujours un pluriel ou un nom collectif.

V. 81. Et lui déſeſpéré s'en alla dans l'armée
Chercher d'un beau trépas l'illuſtre renommée.

La *renommée* ne convient point à *trépas*. Ce mot ne regarde jamais que la perſonne, parce que *renommée* vient de *nom*. La renommée d'un guerrier; la gloire d'un *trépas*; mais la poëſie permet ces licences.

V. 91. Je donnai par devoir à ſon affection
Tout ce que l'autre avait par inclination.

Rien ne paraît plus neuf, plus ſingulier, et d'une nuance plus délicate. Quoi qu'on en diſe, ce ſentiment peut être très-naturel dans une femme ſenſible et honnête. Ceux qui ont dit qu'ils ne voudraient de *Pauline* ni pour femme, ni pour maîtreſſe, ont dit un bon mot qui ne dérobe rien à la beauté extraordinaire du caractère de *Pauline*. Il ſerait à ſouhaiter que ces vers fuſſent auſſi délicats par l'expreſſion que par le ſentiment. *Affection*, *inclination*, ne terminent pas un vers heureuſement.

V. 93. Si tu peux en douter, juge-le par la crainte
Dont en ce triſte jour tu me vois l'ame atteinte.

Il faut éviter ces *le* après les verbes. *Jugez-en* ne ſerait pas moins dur.

Fuyez des mauvais ſons le concours odieux.
BOILEAU.

V. 114. Hélas! c'eſt de tout point ce qui me déſeſpère. . . .
Là ma douleur trop forte a brouillé ces images,
Le ſang de Polyeucte a ſatisfait leurs rages.

De tout point, *brouiller des images*, ſont des termes bannis du tragique. *Rages* ne ſe dit plus au pluriel; je ne ſais pourquoi; car il feſait un très-bel effet dans *Malherbe* et dans *Corneille*. Craignons d'appauvrir notre langue.

Plusieurs personnes ont entendu dire au marquis de *Saint-Aulaire*, mort à l'âge de cent ans, que l'hôtel de Rambouillet avait condamné ce songe de *Pauline*. On disait que dans une pièce chrétienne, ce songe est envoyé par DIEU même, et que dans ce cas DIEU, qui a en vue la conversion de *Pauline*, doit faire servir ce songe à cette même conversion; mais qu'au contraire il semble uniquement fait pour inspirer à *Pauline* de la haine contre les chrétiens; qu'elle voit des chrétiens qui assassinent son mari, et qu'elle devait voir tout le contraire.

. . . . De chrétiens une impie assemblée
A jeté Polyeucte aux pieds de son rival.

Ce qu'on pourrait encore reprocher peut-être à ce songe, c'est qu'il ne sert de rien dans la pièce; ce n'est qu'un morceau de déclamation. Il n'en est pas ainsi du songe d'*Athalie*, envoyé exprès par le Dieu des Juifs; il fait entrer *Athalie* dans le temple, pour lui faire rencontrer ce même enfant qui lui est apparu pendant la nuit, et pour amener l'enfant même, le nœud et le dénouement de la pièce. Un pareil songe est à la fois sublime, vraisemblable, intéressant et nécessaire. Celui de *Pauline* est à la vérité un peu hors d'œuvre, la pièce peut s'en passer. L'ouvrage serait sans doute meilleur s'il y avait le même art que dans *Athalie;* mais si ce songe de *Pauline* est une moindre beauté, ce n'est point du tout un défaut choquant; il y a de l'intérêt et du pathétique. On fait souvent des critiques judicieuses qui subsistent; mais l'ouvrage qu'elles attaquent subsiste aussi. Je ne sais qui a dit que ce songe est envoyé par le diable.

V. 121. Voilà quel est mon songe. —

STRATONICE.

Il est vrai qu'il est triste.

Cette naïveté fait toujours rire le parterre; je n'en ai jamais trop connu la raison. On pouvait s'exprimer avec

un tour plus noble ; mais la ſimplicité n'eſt-elle pas permiſe dans une confidente ; ſes expreſſions ici ne ſont point comiques.

A l'égard du ſonge, s'il n'a pas l'extrême mérite de celui d'*Athalie* qui fait le nœud de la pièce, il a celui de *Camille ;* il prépare.

V. 123. La viſion de ſoi peut faire quelque horreur.

La viſion eſt bannie du genre noble, et *de ſoi* l'eſt de tous les genres.

SCENE IV.

V. 5. Sévère n'eſt point mort.

PAULINE.

Quel mal nous fait ſa vie ?

Sévère n'eſt point mort... Ce mot ſeul fait un beau coup de théâtre. Et combien la réponſe de *Pauline* eſt intéreſſante ! Que le lecteur me pardonne de remarquer quelquefois ces beautés, qu'il ſent aſſez, ſans qu'on les lui indique.

Le deſtin aux grands cœurs ſi ſouvent mal propice
Se réſout quelquefois à leur faire juſtice.

Il n'y a que ce mot *mal propice* qui gâte cette belle et naturelle réflexion de *Pauline*. *Mal* détruit *propice*. Il faut *peu propice*.

V. 11. Il vient ici lui-même. — Il vient ! — Tu vas le voir. —
C'en eſt trop ; mais comment le pouvez-vous ſavoir ?

Il n'eſt pas naturel qu'un gouverneur d'Arménie ne ſache pas de ſi grands événemens arrivés dans la Perſe qui touche à l'Arménie, et qu'il ne les apprenne que par l'arrivée de *Sévère*. Il ne paraît pas convenable qu'il ne ſoit inſtruit que par un ſubalterne, à qui les gens de *Sévère* ont parlé. Il eſt encore aſſez extraordinaire que

Sévère (devenu tout d'un coup favori, fans que le gouverneur d'Arménie en ait rien fu) quitte la cour et l'armée pour aller faire fans raifon un facrifice qu'il pouvait mieux faire fur les lieux. Qu'eût-on dit de *Turenne*, s'il eût quitté l'Alface pour aller faire chanter un *Te Deum* en Champagne? Mais *Sévère* vient pour époufer *Pauline*. L'Arménie eft frontière de Perfe; il a dû favoir que *Pauline* était mariée; il a dû s'informer d'elle tous les jours. *Félix* n'a point marié fa fille fans en avertir l'empereur. Il fallait inventer une fable qui fût plus vraifemblable. Toutefois le défaut de vraifemblance laiffe fouvent fubfifter l'intérêt. Le fpectateur eft entraîné par les objets préfens, et on pardonne prefque toujours ce qui amène de grandes beautés.

V. 14. Un gros de courtifans en foule l'accompagne.

Ce vers convient moins à un gouverneur de province qu'à un homme du commun, que cette foule de fuivans éblouit. Le récit de toutes ces aventures, arrivées dans le voifinage de *Félix*, fait trop voir que *Félix* devait en être inftruit. Cette cure fecrète de *Sévère* eft un mauvais artifice, qui n'empêche pas que la cure ne foit publique. L'auteur, en voulant ménager une furprife, a oublié toute la vraifemblance.

V. 22. Vous favez les honneurs qu'on fit faire à fon ombre;

Il faudrait, *qu'on rendit*.

V. 23. Après qu'entre les morts on ne le put trouver;
Le roi de Perfe auffi l'avait fait enlever;

Ces vers font trop négligés. La fyntaxe y eft violée. *Le roi de Perfe l'avait fait enlever; qu'on ne put le trouver;* c'eft un folécifme : ce *que* ne fe rapporte à rien. Ce récit d'ailleurs eft trop dans la forme d'une relation. C'eft dans ces détails qu'il faut déployer les richeffes et les reffources de la langue.

V. 33. Il en fit prendre foin, la cure en fut fecrète.

Pourquoi la cure en fut-elle fecrète ? cela n'eft point du tout vraifemblable. On ne fait point guérir fecrétement un guerrier dont on honore la valeur publiquement.

V. 49. L'empereur qui lui montre une amour infinie,
Après ce grand fuccès l'envoie en Arménie.

Il n'eft point du tout naturel que l'empereur envoie fon libérateur et fon favori en Arménie porter une nouvelle.

V. 55. Et j'ai couru, Seigneur, pour vous y difpofer.

Ce *difpofer* ne fe rapporte à rien ; il veut dire *pour vous difpofer à le recevoir.*

V. 56. Ah! fans doute, ma fille, il vient pour t'époufer.

Cette idée de *Félix*, que *Sévère* vient pour époufer fa fille, condamne fon ignorance. *Sévère* ne devait-il pas lui expédier un exprès de la frontière, lui écrire, l'inftruire de tout et lui demander *Pauline* ? N'était-il pas infiniment plus raifonnable que *Félix* dît à fa fille : *Sévère* n'eft point mort, il arrive, il m'écrit, il vous demande pour époufe? En ce cas, *Pauline* ne lui aurait pas répondu par ce vers comique : *Cela pourrait bien être.* Mais ici elle doit répondre : *Cela ne doit pas être ;* il fait trop peu de cas de vous, il ne vous écrit point; vous ne favez fa victoire que par fes valets ; s'il voulait m'époufer, il ne vous traiterait pas avec tant de mépris.

V. 68. Ton courage était bon, ton devoir l'a trahi.

On dit bien dans le ftyle familier, *tu as bon courage*, mais non pas, *ton courage eft bon.* L'auteur veut dire, *tu penfais mieux que moi... le ciel t'infpirait... ton cœur ne fe trompait pas.*

V. 73. Ménage en ma faveur l'amour qui le poſsède,
Et d'où provient mon mal fais ſortir le remède.

Félix n'annonce-t-il pas par ce vers le caractère le plus bas et le plus lâche? Ces expreſſions bourgeoiſes, *fais ſortir le remède*, ne portent-elles pas dans l'eſprit l'idée que ſa fille doit faire des careſſes à *Sévère* pour l'apaiſer? Devait-il craindre qu'un courtiſan poli d'un empereur juſte vînt perſécuter le père et la fille, parce qu'il n'a pas épouſé *Pauline?* Ne ſerait-ce pas en partie la raiſon pour laquelle l'hôtel de Rambouillet et le cardinal de *Richelieu* refusèrent leur ſuffrage à Polyeucte?

V. 82. Il eſt toujours aimable, et je ſuis toujours femme.

Ce combat de *Pauline*, qui dit deux fois qu'elle eſt femme, et de *Félix* qui, malgré ce danger, veut abſolument que *Pauline* voie ſon ancien amant; n'aurait-il pas quelque choſe de comique plus que de tragique? *Je ſuis toujours femme* eſt une expreſſion bourgeoiſe.

V. 84. Je n'oſe m'aſſurer de toute ma vertu.

Cela contredit ce bel hémiſtiche, *elle vaincra ſans doute.* Il n'eſt point du tout convenable qu'une femme diſe, *je ne réponds pas de ma vertu;* mais qu'elle le diſe après quinze jours de mariage, cela paraît bien peu décent.

V. 85. Je ne le verrai point. — Il faut le voir, ma fille,
Ou tu trahis ton père et toute ta famille.

Malheureuſe preuve de l'eſclavage de la rime. *Toute ta famille* pour rimer à *fille;* toute la *province* pour rimer à *prince:* on ne tombe plus guère aujourd'hui dans ces fautes; mais la rime gêne toujours, et met ſouvent de la langueur dans le ſtyle.

V. 96. Juſqu'au-devant des murs je vais le recevoir.

On va au-devant de quelqu'un, mais non au-devant

des murs. On va le recevoir hors des murs, au-delà des murs.

V. 97. Rappelle cependant tes forces étonnées.

On n'a jamais dit *les forces* d'une femme en pareil cas.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Cependant que Félix donne ordre au facrifice,
Pourrai-je prendre un temps à mes vœux fi propice?

Il eft bien peu décent, bien peu naturel que *Sévère* n'ait pas encore vu le gouverneur, et que ce gouverneur aille faire l'office de prêtre, au lieu de recevoir *Sévère.* Mais fi *Félix* eft allé le recevoir *hors des murs*, comment *Polyeucte* ne l'a-t-il pas accompagné? comment n'a-t-on point parlé de *Pauline?* Il eft inconcevable que *Sévère* ignore que *Pauline* eft mariée, et qu'il l'apprenne par fon écuyer *Fabian.* Où parle ici *Sévère?* dans la maifon du gouverneur, dans un appartement où *Pauline* va bientôt le trouver; et il n'a point vu ce gouverneur, et il ignore que ce gouverneur a marié fa fille! Tout cela, encore une fois, juftifierait le cardinal de *Richelieu* et l'hôtel de Rambouillet, fi leur jugement n'était condamné par les beautés de cette pièce. Il y a fur-tout de l'intérêt, et l'intérêt fait tout paffer. Le cœur oublie toutes les inconféquences quand il en eft touché.

V. 3. Pourrai-je voir Pauline, et rendre à fes beaux yeux
L'hommage fouverain que l'on va rendre aux dieux?

font-elles des expreffions convenables? tout cela ne juftifie-t-il pas l'hôtel de Rambouillet? Il a des lettres *de faveur* pour époufer *Pauline*, et il ne les a pas montrées! Il vient pourtant *immoler toutes fes volontés aux beautés* de fa maîtreffe.

V. 25. Portez en lieu plus haut l'honneur de vos caresses.
Vous trouverez dans Rome assez d'autres maîtresses.

Cela est-il de la dignité de la tragédie ? *Corneille* retourne ici ce vers du vieil *Horace* :

. . . . . . Vous ne perdez qu'un homme
Dont la perte est aisée à réparer dans Rome ;

et cet autre de *Don Diègue : Il est tant de maîtresses.* Mais *porter l'honneur de ses caresses en lieu plus haut* est intolérable.

V. 37. Ainsi ce rang est sien, cette faveur est sienne.

Comment ce rang peut-il être sien, c'est-à-dire appartenir à *Pauline?* C'est, dit-il, parce qu'il a voulu mourir quand on n'a pas voulu de lui. Est-ce ainsi que *Didon* parle dans *Virgile ?* Un homme passionné épuise-t-il ainsi son esprit à chercher de si fausses raisons ? Les Italiens à qui on reproche les *concetti*, en ont-ils de plus condamnables? *Rang sien*, *faveur sienne*, expressions de comédie. Voyez avec quelle noble élégance *Titus*, dans *Racine*, dit qu'il doit tout à *Bérénice*.

Bérénice me plut. Que ne fait point un cœur
Pour plaire à ce qu'il aime et gagner son vainqueur ?
Je prodiguai mon sang. Tout fit place à mes armes.
Je revins triomphant ; mais le sang et les larmes
Ne me suffisaient pas pour mériter ses vœux.
J'entrepris le bonheur de mille malheureux.
On vit de toutes parts mes bontés se répandre.
Heureux et plus heureux que tu ne peux comprendre,
Quand je pouvais paraître à ses yeux satisfaits,
Chargé de mille cœurs conquis par mes bienfaits !
Je lui dois tout, Paulin. . . . . .

Cette élégance est absolument nécessaire pour constituer un ouvrage parfait. Je ne prétends pas dépriser

Corneille ; mon commentaire n'eſt ni un panégyrique, ni une cenſure, mais un examen impartial. La perfection de l'art eſt mon ſeul objet.

V. 41. As-tu vu des froideurs quand tu l'en as priée ?

Ce petit artifice de ne pas apprendre tout d'un coup à *Sévère* que *Pauline* eſt mariée, eſt peut-être un reſſort indigne de la tragédie : on voit trop que l'auteur prend ſes avantages pour ménager une ſurpriſe ; et encore la ſurpriſe n'eſt pas naturelle : car il n'eſt pas poſſible qu'on ignore un moment dans la maiſon de *Félix* le mariage de ſa fille ; il a dû le ſavoir en mettant le pied dans l'Arménie.

V. 42. Je tremble à vous le dire ; elle eſt... — Quoi ? — Mariée.

Comment s'exprimerait-on autrement dans la comédie ? Quelle idée peut avoir *Sévère* en diſant *quoi ?* que peut-il ſoupçonner ? il ſait que *Pauline* eſt vivante, qu'elle eſt honorée. Ce *quoi* n'eſt là que pour faire dire à *Fabian*, *mariée ;* et *Sévère* devait le ſavoir tout auſſi bien que *Fabian*. Remarquez toutefois que, malgré tous ces défauts contre la vraiſemblance, il règne dans cette ſcène un très-grand intérêt ; et c'eſt-là ce qui fait le ſuccès des tragédies. Ce mouvement d'intérêt diminuerait beaucoup ſi les ſpectateurs étaient tous des cenſeurs éclairés. Mais le public eſt compoſé d'hommes qui ſe laiſſent entraîner au ſentiment.

V. 43. Soutiens-moi, Fabian, ce coup de foudre eſt grand,
Et frappe d'autant plus que plus il me ſurprend.

Ce coup de foudre eſt d'un héros de roman. Quand l'expreſſion eſt trop forte pour la ſituation, elle devient comique. Et comment un coup de foudre *frappe-t-il d'autant plus qu'il ſurprend ?* Il faut que la métaphore ſoit juſte.

V. 47. De pareils déplaiſirs accablent un grand cœur ;
La vertu la plus mâle en perd toute vigueur ;
Et quand d'un feu ſi beau les ames ſont épriſes,
La mort les trouble moins que de telles ſurpriſes.

Ces quatre vers refroidiſſent. C'eſt l'auteur qui parle et non pas le perſonnage. On ne débite pas des lieux communs quand on eſt profondément affligé. *Corneille* tombe trop ſouvent dans ce défaut.

V. 52. Pauline eſt mariée !... Oui, depuis quinze jours.

Quoi, elle eſt mariée depuis quinze jours, et *Sévère* n'en a rien ſu en venant en Arménie? Plus j'y réfléchis, plus cela me paraît abſurde, et cependant on ſe ſent remué, attendri à la repréſentation ; grande preuve qu'il ne s'agit pas au théâtre d'avoir raiſon, mais d'émouvoir.

V. 73. Vous vous échapperez ſans doute en ſa préſence.

Expreſſion bourgeoiſe.

V. 75. Dans un tel entretien il ſuit ſa paſſion,
Et ne pouſſe qu'injure et qu'imprécation.

Cela n'eſt ni noble ni français.

V. 82. Son devoir m'a trahi, mon malheur et ſon père.

Voilà où il eſt beau de s'élever au-deſſus des règles de la grammaire. L'exactitude demanderait *ſon devoir et ſon père, et mon malheur m'ont trahi ;* mais la paſſion rend ce déſordre de paroles très-beau ; on peut dire ſeulement que *trahi* n'eſt pas le mot propre.

V. 83. Mais ſon devoir fut juſte et ſon père eut raiſon ;
J'impute à mon malheur toute la trahiſon.

Un devoir ne peut être ni juſte, ni injuſte : mais la juſtice conſiſte à faire ſon devoir ; il n'y a point eu là de trahiſon.

V. 85.

V. 85. Un peu moins de fortune et plutôt arrivée,
Eût gagné l'un par l'autre et me l'eût conſervée.

L'un par l'autre ne ſe rapporte à rien; on devine ſeulement qu'il eût gagné *Félix* par *Pauline*. Il faut éviter en poëſie ces termes, *celui-ci*, *celui-là*, *l'un*, *l'autre*, *le premier*, *le ſecond*, tous termes de diſcuſſion, tous d'une proſe rampante, qui ne peuvent être employés qu'avec une extrême circonſpection.

V. 88. Laiſſe-la-moi donc voir, ſoupirer et mourir.

Un général d'armée qui vient en Arménie *ſoupirer et mourir*, en rondeau, paraît très-ridicule aux gens ſenſés de l'Europe. Cette imitation des héros de la chevalerie infectait déjà notre théâtre dans ſa naiſſance; c'eſt ce que *Boileau* appelle *mourir par métaphore*. L'écuyer *Fabian* qui parle des *vrais amans* eſt encore un écuyer de roman. Tout cela eſt vrai; et il n'eſt pas moins vrai que l'amour de *Sévère* intéreſſe, parce que tous ſes ſentimens ſont nobles.

On n'inſiſte pas ici ſur *la douceur infinie de l'hymen*, ſur ces expreſſions: *Eclaircis-moi ce point; vous vous échapperez; ne pouſſe qu'injure; et les premiers mouvemens des vrais amans*. Il eſt peut-être un peu étrange que *Pauline* ait parlé de ces premiers mouvemens à l'écuyer *Fabian*; mais enfin tout cela n'ôte rien à l'intérêt théâtral.

SCENE II.

V. 3. Pauline a l'ame noble, et parle à cœur ouvert.

Plus on a l'ame noble, moins on doit le dire. L'art conſiſte à faire voir cette nobleſſe ſans l'annoncer. *Racine* n'a jamais manqué à cette règle. *Corneille* fait toujours dire à ſes héros qu'ils ſont grands; ce ferait les avilir s'ils pouvaient l'être. L'oppoſé de la magnanimité eſt de ſe dire magnanime. Ce n'eſt guère que dans un excès de

paſſion, dans un moment où l'on craint d'être avili, qu'il eſt permis de parler ainſi de ſoi-même.

V. 4. Le bruit de votre mort n'eſt point ce qui vous perd.

Ce qui vous perd, n'eſt pas tout-à-fait le mot propre. Une femme qui a manqué un mariage ſi avantageux ne doit pas dire à un homme tel que *Sévère : Vous êtes perdu*, parce que vous n'êtes pas à moi.

V. 9. Je découvrais en vous d'aſſez illuſtres marques,
Pour vous préférer même aux plus heureux monarques.

Ces *marques* pour rimer à *monarques* reviennent ſouvent, et ne doivent jamais paraître dans la poëſie, à moins que ces *marques* ne ſignifient quelque choſe. La plus grande de toutes les difficultés eſt de faire tellement ſes vers que le lecteur n'aperçoive pas qu'on a été occupé de la rime. Dirait-on en proſe : Le prince *Eugène* avait des marques qui l'égalaient aux monarques ?

V. 12. De quelque amant pour moi que mon père eût fait choix,
Quand à ce grand pouvoir que la valeur vous donne,
Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne,
Quand je vous aurais vu, quand je l'aurais haï,
J'en aurais ſoupiré, mais j'aurais obéi.

Pauline, romaine, parle peut-être trop de monarque et de couronne à un romain ; il ſemble qu'elle parle à un perſe. Elle vivait, à la vérité, ſous un empereur ; mais jamais empereur ne donna de royaume à un romain. C'eſt un diſcours ordinaire que l'auteur met ici dans la bouche de *Pauline ;* mais c'eſt préciſément à *Pauline* qu'il ne convenait pas.

V. 19. Que vous êtes heureuſe, et qu'un peu de ſoupirs
Fait un aiſé remède à tous vos déplaiſirs !

On ne peut dire correctement, *un peu de ſoupirs*, *un peu*

de larmes, *un peu de sanglots*, comme on dit : *un peu d'eau*, *un peu de pain*. On dira bien, *elle a versé peu de larmes*, mais non pas *un peu de larmes ; elle a peu de douleur*, *peu d'amour*, non *un peu de douleur*, *un peu d'amour ; elle a peu de chagrin*, et non *un peu de chagrin*, &c.

Fait un aisé remède à, n'est pas français. On remédie à des maux, on les répare, on les adoucit, on en console. *Remède* n'est admis dans la poësie noble qu'avec une épithète qui l'ennoblit :

> D'un incurable amour remèdes impuissans.

V. 27. Qu'un peu de votre humeur, ou de votre vertu,
Soulagerait les maux de ce cœur abattu !

On voit assez qu'*un peu de votre humeur* tient du style comique.

V. 43. Et quoique le dehors soit sans émotion,
Le dedans n'est que trouble et que sédition.

Le dehors et *le dedans* ne sont pas du style noble.

V. 51. . . . . Il n'a point déçu
Le généreux espoir que j'en avais conçu ;
Mais ce même devoir qui le vainquit dans Rome, *&c.*

On cherche à quoi se rapporte ce *le*, et on trouve que c'est à *espoir ;* c'est donc le devoir qui a vaincu un *espoir*. Ces phrases obscures, ces expressions impropres et forcées ne feraient pas pardonnées aujourd'hui dans de bons ouvrages, c'est-à-dire, dans des ouvrages dignes de la critique. On a substitué *me* à *le* dans quelques éditions.

V. 57. C'est cette vertu même à nos désirs cruelle,
Que vous louiez alors en blasphémant contre elle.

Louiez, *louer*, *blasphémer*, termes qu'on eût dû corriger, car *louiez* est désagréable à l'oreille : *blasphémer* n'est point convenable. *Vous blasphémiez contre ma vertu ;* cela ne

peut ſe dire ni en vers ni en proſe. Une femme doit faire ſentir qu'elle eſt vertueuſe ; et ne jamais dire *ma vertu*. Voyez ſi *Monime*, dont *Mithridate* voulut faire ſa concubine, et qui eſt attaquée par les deux enfans de ce prince, dit jamais *ma vertu*.

V. 61. Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins ſincère
N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère.

Un devoir ne peut être ni *ferme* ni *faible ;* c'eſt le cœur qui l'eſt. Mais le ſens eſt ſi clair, que le ſentiment ne peut être affaibli.

V. 71. Faites voir des défauts qui puiſſent à leur tour
Affaiblir ma douleur avecque mon amour.

Des critiques ſévères, mais juſtes, peuvent dire que cela eſt d'une galanterie un peu comique. *Madame, faites-moi voir des défauts, afin que je vous aime moins.* De plus, le ſeul défaut que *Pauline* montre ferait trop d'amour pour *Sévère ;* certainement il n'en aimerait pas moins ſa maîtreſſe. La penſée eſt donc fauſſe, recherchée, alambiquée.

V. 75. Ces pleurs en ſont témoins. . . . .

Ils en ſont la preuve. *Sévère* eſt témoin ; mais *témoin* peut ſignifier *preuve*.

V. 77. Trop rigoureux effets d'une aimable préſence ! . . .

D'une aimable préſence, eſt une expreſſion d'idylle. *Monime*, en exprimant le même ſentiment, dit :

Je verrais en ſecret mon ame déchirée
Revoler vers le bien dont elle eſt ſéparée.

Plus une ſituation eſt délicate, plus l'expreſſion doit l'être.

V. 93. Eſt-il rien que ſur moi cette gloire n'obtienne ?
Elle me rend les ſoins que je dois à la mienne...
. . . . Je vais. . . remplir. . . par une mort pompeuſe
De mes premiers exploits l'attente avantageuſe.

Rend les ſoins, *mort pompeuſe*, &c. tous mots impropres.

V. 99. Si toutefois, après ce coup mortel du ſort,
J'ai de la vie aſſez pour chercher une mort.

Ces penſées affectées, ces idées plus recherchées que naturelles, étaient les vices du temps.

V. 107. Puiſſe trouver Sévère, après tant de malheur,
Une félicité digne de ſa valeur ! —
Il la trouvait en vous. — Je dépendais d'un père.

Ces ſentimens ſont touchans ; ce dernier vers convient auſſi bien à la tragédie qu'à la comédie, parce qu'il eſt noble autant que ſimple ; il y a tendreſſe et préciſion.

V. 111. Adieu, trop vertueux objet et trop charmant. —
Adieu, trop malheureux et trop parfait amant.

Ces vers-ci ſont un peu de l'églogue. Quand les malheurs de l'amour ne conſiſtent qu'à aller dans ſa chambre, et à vivre avec ſon mari, ce ſont des malheurs de comédie ; nulle pitié, nulle terreur, rien de tragique. Cette ſcène ne contribue en rien au nœud de la pièce ; mais elle eſt intéreſſante par elle-même. *Corneille* ſentait bien que l'entrevue de deux perſonnes qui s'aiment et qui ne doivent pas s'aimer, ferait un très-grand effet ; et l'hôtel de Rambouillet ne ſentit pas ce mérite.

Juſqu'ici on ne voit, à la vérité, dans *Pauline* qu'une femme qui n'a point épouſé ſon amant, qui l'aime encore, et qui le lui dit quinze jours après ſes noces. Mais c'eſt une préparation à ce qui doit ſuivre, au péril de ſon mari, à la fermeté que montrera *Pauline* en parlant à *Sévère* pour ce mari même, à la grandeur d'ame de

Sévère : voilà ce qui rend l'amour de *Pauline* infiniment théâtral, et digne de la tragédie.

SCENE III.

V. 2. . . . . Votre eſprit eſt hors de ſes alarmes.

On dit *hors d'alarmes*, *hors de crainte*, *hors de danger*; mais non, *hors de ſes alarmes*, *de ſa crainte*, *de ſon danger*, parce qu'on n'eſt pas hors de quelque choſe qu'on a. Il eſt *hors de meſure*, et non *hors de ſa meſure*; ce mot *hors*, bien employé, peut devenir noble :

Mais le cœur d'Emilie eſt hors de ſon pouvoir.

V. 17. Mais ſoit cette croyance ou fauſſe ou véritable,
Son ſéjour en ces lieux m'eſt toujours redoutable.

Soit cette croyance, n'eſt pas français ; il faut, *que cette croyance ſoit fauſſe ou véritable.*

Je ne ſais, au reſte, ſi ce paſſage ſubit de la tendreſſe pour *Sévère* à la crainte pour ſon mari, eſt bien naturel, ſi cela n'eſt pas ce qu'on appelle ajuſté au théâtre. Le ſpectateur n'eſt point du tout ému de ce renouvellement de crainte pour *Polyeucte*. Ne ſent-on pas qu'une femme tendre qui ſort d'une converſation tendre avec ſon amant, ne s'afflige que par bienſéance pour ſon mari ?

SCENE IV.

V. 1. C'eſt trop verſer de pleurs ; il eſt temps qu'ils tariſſent.

Si *Pauline* verſe des pleurs, c'eſt ſon amour pour *Sévère*, et le combat de cet amour et de ſon devoir qui la font pleurer. Il eſt clair qu'elle ne peut pleurer de ce que *Polyeucte* eſt ſorti pendant une heure. Cette mépriſe de *Polyeucte* peut jeter un peu d'aviliſſement ſur le rôle d'un mari qui croit qu'on a pleuré ſon abſence, tandis qu'on a entretenu un amant.

V. 3. Malgré les faux avis par vos dieux envoyés,
Je ſuis vivant, Madame, et vous me revoyez.

Il faut ſous-entendre *que vous croyez envoyés par vos dieux;* car *Polyeucte*, chrétien, ne doit pas croire que les dieux des Romains envoient des ſonges.

V. 13. On m'avait aſſuré qu'il vous feſait viſite.

Diſcours trop familier. *Polyeucte*, à la vérité, joue un rôle un peu déſagréable, et n'intéreſſe encore en rien : revenir pour dire qu'*il n'eſt pas mort*, cela n'eſt pas tragique; et il eſt bien étrange que *Polyeucte* ait appris que *Sévère* feſait viſite à ſa femme avant d'avoir vu ni *Polyeucte* ni *Félix*. Cela n'eſt ni décent ni vraiſemblable. Une telle conduite eſt révoltante dans un homme comme *Sévère*. *Félix* aurait dû aller au-devant de lui, ou *Sévère* aurait dû rendre viſite à *Félix*, et demander du moins à voir *Polyeucte*.

V. 18. Je ferais à tous trois un trop ſenſible outrage,

eſt admirable. Le reſte n'affaiblit-il pas ce beau vers? *Pauline* doit-elle dire en face à ſon époux que le vrai mérite de *Sévère* a dû l'*enflammer*, qu'il a droit de la *charmer*? Quel mari ne ferait très-offenſé de ce diſcours outrageant et très-indécent? Il répond à cette inſulte : *O vertu trop parfaite!* Cette vertu aurait été bien plus parfaite, ſi elle n'avait pas dit à ſon mari qu'il lui eſt *pénible* de réſiſter à ſon amant.

V. 29. O vertu trop parfaite! ô devoir trop ſincère!

Un devoir n'eſt ni *ſincère* ni *diſſimulé;* et *Polyeucte* ne doit pas dire que ſa femme doit coûter des regrets à *Sévère;* c'eſt l'encourager à l'aimer. Qui jamais a parlé à ſa femme *du beau feu de l'amant* de ſa femme? *Pauline* a un étrange beau-père et un étrange mari. Sans l'amour et le caractère de *Sévère*, la pièce était très-haſardée, et

l'hôtel de Rambouillet pouvait avoir pleinement raiſon. Juſqu'ici il n'y a encore rien de tragique : c'eſt une femme qui veut que ſon mari ménage ſon amant, et qui ſe ménage elle-même entre l'un et l'autre.

V. 31. Qu'aux dépens d'un beau feu vous me rendez heureux !

Les *dépens d'un beau feu* ne devaient avoir place que dans les romans de *Scudéri.*

SCENE V.

V. 8. Et reſſouvenez-vous que ſa faveur eſt grande.

Le ſens eſt, *ſongez, mon mari, que mon amant eſt un grand ſeigneur qu'il ne faut pas choquer.* Cela ſemble avilir ſon mari.

V. 11. Nous ne nous combattrons que de civilité,

vers de comédie.

SCENE VI.

V. 7. Fuyez donc leurs autels. — Je les veux renverſer.

C'eſt une tradition, que tout l'hôtel de Rambouillet, et particulièrement l'évêque de Vence, *Godeau*, condamnèrent cette entrepriſe de *Polyeucte.* On diſait que c'eſt un zèle imprudent ; que pluſieurs évêques et pluſieurs ſynodes avaient expreſſément défendu ces attentats contre l'ordre et contre les lois ; qu'on refuſait même la communion aux chrétiens qui, par des témérités pareilles, avaient expoſé l'Egliſe entière aux perſécutions. On ajoutait que *Polyeucte* et même *Pauline* auraient intéreſſé bien davantage, ſi *Polyeucte* avait ſimplement refuſé d'aſſiſter à un ſacrifice idolâtre fait en l'honneur de la victoire de *Sévère.* Ces réflexions me paraiſſent judicieuſes ; mais il me paraît auſſi que le ſpectateur pardonne

à *Polyeucte* ſon imprudence, comme celle d'un jeune homme pénétré d'un zèle ardent que le baptême fortifie en lui; il n'examine pas ſi ce zèle eſt ſelon la ſcience. Au théâtre on ſe prête toujours aux ſentimens naturels des perſonnages; on devient enthouſiaſte avec *Polyeucte*, inflexible avec *Horace*, tendre avec *Chimène*; le dialogue eſt vif, et il entraîne. Il eſt vrai que les eſprits philoſophes, dont le nombre eſt fort augmenté, mépriſent beaucoup l'action de *Polyeucte* et de *Néarque*. Ils ne regardent ce *Néarque* que comme un convulſionnaire qui a enſorcelé un jeune imprudent. Mais le parterre entier ne ſera jamais philoſophe. Les idées populaires ſeront toujours admiſes au théâtre.

V. 31. Je ſuis chrétien, Néarque, et le ſuis tout-à-fait;
La foi que j'ai reçue aſpire à ſon effet.

Tout-à-fait ne doit jamais entrer dans la poëſie, et *une foi qui aſpire à ſon effet* n'eſt pas un vers correct et élégant.

V. 67. Mais Dieu, dont on ne doit jamais ſe défier,
Me donne votre exemple à me fortifier.

Il fallait *pour me fortifier*. J'ai cru apercevoir dans le public, aux repréſentations, une ſecrète joie que *Polyeucte* allât commettre cette action, parce qu'on eſpérait qu'il en ſerait puni, et que *Sévère* épouſerait ſa femme. En effet, c'eſt à *Sévère* qu'on s'intéreſſe; et le public prend toujours, ſans qu'il s'en aperçoive, le parti du héros amant contre le mari qui n'eſt pas héros.

V. 77. Allons fouler aux pieds ce foudre *ridicule*.

Voilà un exemple d'un mot bas noblement employé.

V. 79. Allons en éclairer l'aveuglement fatal.

En éclairer, eſt dur à l'oreille. Il faut éviter ces cacophonies; de plus, on éclaire des yeux; on n'éclaire point un aveuglement, on le diſſipe, on le guérit.

V. 80. Allons briſer ces dieux de pierre et de métal.

C'eſt, ſans doute, une action très-ridicule et très-coupable. Un ſeigneur turc qui, dans Conſtantinople, irait briſer les ſtatues de l'égliſe chrétienne, pendant la grand'-meſſe, paſſerait pour un fou et ſerait ſévèrement puni par les Turcs mêmes.

Nous renvoyons le lecteur aux notes précédentes.

V. dern. Allons faire éclater ſa gloire aux yeux de tous,
Et répondre avec zèle à ce qu'il veut de nous.

Néarque ne fait ici que répéter en deux vers languiſſans ce qu'a dit *Polyeucte;* auſſi j'ai vu ſouvent ſupprimer ces vers à la repréſentation.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 13. Sévère inceſſamment brouille ma fantaiſie.

CETTE fantaiſie devrait-elle être *brouillée*, après les aſſurances de *civilités* réciproques? *Pauline* doit-elle craindre que *Sévère* et *Polyeucte* ſe querellent au temple? Ce monologue, qui n'eſt qu'une répétition de ſes terreurs, et même des terreurs qu'elle ne peut avoir qu'en vertu de ſon rêve, languit un peu à la repréſentation; non-ſeulement il eſt long et ſans chaleur; mais, ſi *Pauline* eſt encore effrayée par ſon rêve, elle ne doit craindre qu'une aſſemblée de chrétiens, puiſque c'eſt *de chrétiens une impie aſſemblée* qui a tué ſon mari en ſonge, et qu'elle ne doit pas préſumer que cette impie aſſemblée ſoit dans le temple de *Jupiter*. Je crois que, ſi elle avait craint un aſſaſſinat de la part des chrétiens, cela produirait un coup de théâtre, quand on vient lui dire que ſon mari eſt chrétien lui-même.

V. 19. L'un voit aux mains d'autrui ce qu'il croit mériter,
L'autre un défefpéré qui peut tout attenter, *&c.*

Cette differtation paraît bien froide. Le grand défaut de *Corneille* eft de faire des raifonnemens quand il faut du fentiment. Le public ne s'aperçut pas d'abord de ce défaut qui était caché par tant de beautés; mais il augmenta avec l'âge et jeta dans toutes fes dernières pièces une langueur infupportable. Ici cette faute eft un peu couverte par l'intérêt qu'on prend au rôle fi neuf et fi fingulier de *Pauline.*

V. 33. Leurs ames à tous deux d'elles-mêmes maîtreffes
Sont d'un ordre trop haut pour de telles baffeffes.

Leurs ames à tous deux; cette expreffion n'eft pas françaife.

V. 36. Mais las! ils fe verront, et c'eft beaucoup pour eux.

On dirait bien de deux rivaux ennemis : C'eft beaucoup pour eux de fe voir, c'eft-à-dire, ils ont fait un grand effort; ils ont furmonté leur averfion; ils ont pris fur eux de fe voir. Ici l'auteur veut dire, *il eft dangereux qu'ils fe voient*, mais il ne le dit pas.

V. 40. (Il) fe repent déjà du choix de mon mari,

vers de comédie.

V. 41. Si peu que j'ai d'efpoir ne luit qu'avec contrainte,

n'eft pas français; il faut *le peu.*

V. dern. Dieux, faites que ma peur puiffe enfin fe tromper!
Mais fachons-en l'iffue.

Cette *iffue* fe rapporte à *peur.* Une peur n'a point d'iffue.

SCENE II.

V. 17. Un méchant, un infame, un rebelle, un perfide, *&c. &c.*

Ce couplet fait toujours un peu rire ; mais la réponſe de *Pauline* eſt belle et répare incontinent le ridicule produit par cet entaſſement d'injûres.

V. 30. Et ſi de tant d'amour tu peux être ébahie,
Apprends que mon devoir ne dépend point du ſien.

Ebahie ne s'emploie que dans le bas comique ; je crois qu'on a mis à la place :

Je l'aimerais encor, m'eût-il abandonnée ;
Et ſi de tant d'amour tu parais étonnée. . . .

V. 33. Quoi, s'il aimait ailleurs, ſerais-je diſpenſée
A ſuivre, à ſon exemple, une ardeur inſenſée ?

Ce qu'elle dit ici d'amour n'eſt-il pas un peu déplacé ? Elle doit trembler pour les jours de ſon mari, et elle demande s'il ſerait permis de lui faire une infidélité. D'ailleurs, *diſpenſée à* n'eſt pas français ; elle veut dire, *ſerais-je autoriſée à. A ſuivre une ardeur*, eſt un barbariſme ; on ne ſuit point une ardeur.

V. 41. Il ne veut point ſur lui faire agir ſa juſtice.

Cela n'eſt pas français ; il faut *agir contre lui*, ou *déployer ſur lui.*

V. 52. Il me faut eſſayer la force de mes pleurs.

Il faut *le pouvoir ;* mais un autre tour ferait beaucoup mieux. De plus, doit-elle ſe préparer ainſi à pleurer ? Les pleurs ſont involontaires ; elle aurait dû dire, *il aura peut-être pitié de mes pleurs.*

V. 59. Je ne puis y penſer ſans frémir à l'inſtant.

On ne peut remarquer avec trop d'attention ces mots

inutiles que la rime arrache. *Sans frémir* dit tout; *à l'inſtant*, eſt ce qu'on appelle *cheville*.

V. 73. Ici diſpenſez-moi du récit des blaſphèmes. . . .

Je ne répondrai point à cette fauſſe opinion où l'on eſt, que les Romains adoraient du bois et de la pierre. Il eſt bien sûr que leur *Deus optimus*, *maximus*, que *Deûm ſator atque hominum rex* n'était point une ſtatue, et que *Polyeucte* avait très-grand tort de leur reprocher une ſottiſe dont ils n'étaient point coupables; mais c'eſt une opinion commune. *Polyeucte* était dans cette erreur. Il parle comme il doit parler, conformément aux préjugés. La poëſie n'eſt pas de la philoſophie; ou plutôt la philoſophie conſiſte à faire dire ce que les caractères des perſonnages comportent.

V. 74. Qu'ils ont vomis tous deux contre Jupiter mêmes.

Corneille emploie indifféremment cet adverbe *même* avec une *s* et ſans *s*. Les poëtes, tant gênés d'ailleurs, peuvent avoir la liberté d'ôter et d'ajouter une *s* à ce mot.

V. 76. Oyez, Félix, dit-il; oyez, peuple, oyez, tous.

Oyez n'eſt plus employé qu'au barreau. On a conſervé ce mot en Angleterre. Les huiſſiers diſent *ois*, ſans ſavoir ce qu'ils diſent. Nous n'avons gardé de ce verbe que l'infinitif *ouïr*; et nous diſions autrefois *oyer*. Les ſeſſions de l'échiquier de Normandie s'appelaient *oyer et terminer*.

V. 96. Nous voyons... les clameurs d'un peuple mutiné...

Voir des clameurs; c'eſt une inadvertance qui n'empêche pas que ce récit ne ſoit animé et bien fait.

V. 98. Félix. . . Mais le voici qui vous dira le reſte.

Il y a là un grand intérêt. C'eſt-là, encore une fois, ce qui fait le ſuccès des pièces de théâtre.

SCENE III.

V. 17. Au ſpectacle ſanglant d'un ami qu'il faut ſuivre ;
La crainte de mourir et le déſir de vivre
Reſaiſiſſent une ame avec tant de pouvoir,
Que qui voit le trépas ceſſe de le vouloir, *&c.*

Voilà où les maximes générales ſont bien placées; elles ne ſont point ici dans la bouche d'un homme paſſionné qui doit parler avec ſentiment, et éviter les ſentences et les lieux communs. C'eſt un juge qui parle et qui dit des raiſons priſes dans la connaiſſance du cœur humain.

V. 33. Je devais même peine à des crimes ſemblables ;
Et mettant différence entre ces deux coupables...
J'ai trahi la juſtice à l'amour paternel.

Cette ſuppreſſion des articles n'eſt permiſe que dans le ſtyle burleſque, qu'on nomme *marotique;* et *trahir la juſtice à l'amour paternel*, n'eſt pas français.

V. 48. Qu'il faſſe autant pour ſoi comme je fais pour lui.

Ce vers eſt un barbariſme. On dit *autant que*, et non pas *autant comme*. *Soi* ne ſe dit qu'à l'indéfini; il faut faire quelque choſe pour *ſoi*, il travaille pour *lui*.

V. 53. Ils écoutent nos vœux. —Eh bien, qu'il leur en faſſe, *&c.*

Le lecteur voit, ſans doute, combien tout ce dialogue eſt vif, preſſé, naturel, intéreſſant : c'eſt un chef-d'œuvre.

V. 75. Outre que les chrétiens ont plus de dureté,
Vous attendez de lui trop de légéreté.

Outre que, expreſſion qui ne doit jamais entrer dans la poëſie. *Plus de dureté*, ce *plus* ne ſe rapporte à rien. On peut demander pourquoi elle dit que *Polyeucte* ſera inébranlable, quand elle eſpère le fléchir par ſes pleurs ?

Peut-être que si elle espérait un retour de *Polyeucte* à la religion de ses pères, la situation en deviendrait plus touchante, quand elle verrait ensuite son espérance trompée. Cette scène, d'ailleurs, est supérieurement dialoguée.

SCENE IV.

V. 10. Vous aimez trop, Pauline, un indigne mari. —
Je l'ai de votre main, mon amour est sans crime.

On est toujours un peu étonné que *Pauline* prononce le mot d'amour en parlant de son mari, elle qui a avoué à ce mari qu'elle en aimait un autre. Mais *je l'ai de votre main*, est admirable.

Dans le vers qui suit, *la glorieuse estime de votre choix*, est un barbarisme.

V. 20. Par ces beaux sentimens qu'il m'a fallu contraindre,
Ne m'ôtez pas vos dons, ils sont chers à mes yeux.

Il ne paraît guère convenable que *Pauline* demande la grâce de son mari, au nom de l'amour qu'elle a eu pour un autre que son mari.

V. 24. Je n'aime la pitié qu'au prix que j'en veux prendre.

Que veut dire *aimer la pitié au prix qu'on en veut prendre?* Qu'est-ce que ce prix? Cette phrase était autrefois triviale, et jamais noble ni exacte.

SCENE V.

V. 1. Albin, comme est-il mort?

Il faut *comment.*

Ibid. . . . . En brutal. . . .

Mauvaise expression.

V. 13. De penſers ſur penſers mon ame eſt agitée,
De ſoucis ſur ſoucis elle eſt inquiétée.

Il n'y a pas là d'élégance, mais il y a de la vivacité de ſentiment.

V. 15. Je ſens l'amour, la haine, et la crainte et l'eſpoir,
La joie et la douleur tour à tour l'émouvoir.

La joie : ce mot ne découvre-t-il pas trop la baſſeſſe de *Félix ?* Quel moment pour ſentir de la joie !

V. 31. A punir les chrétiens ſon ordre eſt rigoureux.

Un *ordre à punir*, eſt un ſolécifme.

V. 44. Et de tant de mépris ſon eſprit indigné. . . .
Du courroux de Décie obtiendrait ma ruine.

Cette crainte n'eſt-elle pas auſſi frivole que celle où était *Pauline*, que ſon mari et ſon amant ne ſe querellaſſent au temple ? Perſonne ne craint pour *Félix ;* il n'a rien à redouter en demandant l'ordre de l'empereur ; il affecte une terreur qui paraît peu naturelle.

V. 62. Mais ſi par ſon trépas l'autre épouſait ma fille,
J'acquerrais bien par là de plus puiſſans appuis, *&c.*

Voici le ſentiment le plus bas qu'on puiſſe jamais développer, mais il eſt ménagé avec art.

Ces expreſſions, *l'autre épouſait ma fille*, *j'acquerrais par là*, *cent fois plus haut*, ſont auſſi baſſes que le ſentiment de *Félix*. Cependant j'ai toujours remarqué qu'on n'écoutait pas ſans plaiſir l'aveu de ces ſentimens, tout condamnables qu'ils ſont. On aimait en ſecret ce développement honteux du cœur humain ; on ſentait qu'il n'eſt que trop vrai que ſouvent les hommes ſacrifient tout à leur propre intérêt. Enfin, *Félix* dit au moins qu'il déteſte ces penſers ſi lâches ; on lui pardonne un peu. Mais pardonne-t-on à *Albin*, qui lui dit qu'il a *l'ame trop haute ?*

C'eſt

C'eſt ici le lieu d'examiner ſi on peut mettre ſur la ſcène tragique des caractères bas et lâches. Le public en général ne les aime pas. Le parterre murmure quand *Narciſſe* dit dans Britannicus, *et pour nous rendre heureux perdons les miſérables*. On n'aime point le prêtre *Mathan* qui veut *à force d'attentats perdre tous ſes remords*. Cependant, puiſque ces caractères ſont dans la nature, il ſemble qu'il ſoit permis de les peindre; et l'art de les faire contraſter avec les perſonnages héroïques peut quelquefois produire des beautés.

V. 77. Je dois vous avertir, en ſerviteur fidelle,
Qu'en ſa faveur déjà la ville ſe rebelle.

Rebeller ne ſe dit plus, et devrait ſe dire, puiſqu'il vient de *rebelle*, *rebellion*. Mais comment cette ville païenne peut-elle ſe révolter en faveur d'un chrétien, après que l'on a dit que ce même peuple a été indigné de ſon ſacrilége, et qu'il s'eſt enfui du temple ſi épouvanté qu'il a craint d'être écraſé par la foudre? Il eût donc fallu expliquer comment on a paſſé ſi tôt de l'exécration pour l'action de *Polyeucte* à l'amour pour ſa perſonne.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 17. L'autre m'obligerait d'aller querir Sévère.

QUERIR ne ſe dit plus.

V. 21. Si vous me l'ordonnez j'y cours en diligence.

Il n'eſt pas naturel que *Polyeucte* envoye prier *Sévère* de venir lui parler. Il ne doit rien avoir à lui dire; mais le public eſt dans l'attente qu'il dira quelque choſe d'important. On ne ſe doute pas que *Polyeucte* envoie chercher *Sévère* pour lui donner ſa femme.

SCENE II.

Quatre ans après Polyeucte, *Rotrou* donna Saint Genêt comme une tragédie fainte. On fait que ce *Genêt* était un comédien qui fe convertit fur le théâtre, en jouant dans une farce contre les chrétiens. *Rotrou*, dans cette pièce, a imité ces ftances de *Polyeucte* :

V. 6. Toute votre félicité,
Sujette à l'inftabilité,
En moins de rien tombe par terre ;

Tombe par terre, eft toujours mauvais ; la raifon en eft que *par terre* eft inutile, et n'eft pas noble. Cette manière de parler eft de la converfation familière : *il eft tombé par terre.*

V. 9. Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

C'eft-là un de ces *concetti*, un de ces faux brillans qui étaient tant à la mode. Ce n'eft pas l'éclat qui fait la fragilité ; les diamans, qui éclatent bien davantage, font très-folides. On remarqua, dès les premières repréfentations de Polyeucte, que ces trois vers étaient pris entièrement de la trente-deuxième ftrophe d'une ode de l'évêque *Godeau* à *Louis XIII.*

Mais leur gloire tombe par terre,
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

Cette ode était oubliée, comme le font toutes les odes aux rois, fur-tout quand elles font trop longues ; mais on la déterra pour accufer *Corneille* de ce petit plagiat. Sa mémoire pouvait l'avoir trompé ; ces trois vers purent fe préfenter à lui dans la foule de fes autres enfans ; il eût été mieux de ne les pas employer ; il était affez riche

de ſon propre fonds. C'eſt peut-être une plus grande faute de les avoir crus bons que de ſe les être appropriés.

V. 17. Et les glaives qu'il tient pendus
Sur les plus fortunés coupables,
Sont d'autant plus inévitables
Que leurs coups ſont moins attendus.

Qu'il tient ſuſpendus ſerait mieux. *Pendus* n'eſt pas agréable.

V. 55. Et mes yeux éclairés des céleſtes lumières
Ne trouvent plus aux ſiens leurs grâces coutumières.

C'eſt dommage que ce dernier mot ne ſoit plus d'uſage que dans le burleſque.

SCENE III.

V. 4. Vient-il à mon ſecours, vient-il à ma défaite?

Cela n'eſt pas français.

V. 7. Vous n'avez point ici d'ennemi que vous-même.

Point eſt ici une faute contre la langue; il faut, *vous n'avez d'ennemi que vous-même.*

V. 9. Seul vous exécutez tout ce que j'ai rêvé.

On a déjà dit que les mots *rêver*, *ſonger*, *faire un rêve*, *un ſonge*, ne ſont pas du ſtyle de la tragédie.

V. 16. Gendre du gouverneur de toute la province.

Ce *toute* gâte le vers, parce qu'il eſt à la fois inutile et emphatique.

V. 19. Mais après vos exploits, après votre naiſſance,
Après votre pouvoir, voyez notre eſpérance.

On ne peut dire *après votre naiſſance*, *après votre pouvoir*,

comme on dit *après vos exploits*. *Voyez notre espérance* eſt le contraire de ce qu'elle entend ; car elle entend, voyez la juſte terreur qui nous reſte, voyez où vous nous réduiſez ; vous, d'une ſi grande naiſſance, vous qui avez tant de pouvoir !

V. 23. . . . . Je ſais mes avantages,
Et l'eſpoir que ſur eux forment les grands courages.

L'eſpoir que les *grands courages forment ſur des avantages* n'eſt pas une faute contre la ſyntaxe, mais cela n'eſt pas bien écrit. La raiſon en eſt qu'il ne faut pas un grand courage pour eſpérer une grande fortune quand on eſt gendre du gouverneur de *toute la province*, et *eſtimé chez le prince*.

V. 35. Eſt-cé trop l'acheter que d'une triſte vie,
Qui tantôt, qui ſoudain me peut être ravie ?

Tantôt eſt ici pour *bientôt*. J'ai vu des gens traiter de capucinade ce diſcours de *Polyeucte;* mais il faut toujours ſe mettre à la place du perſonnage qui parle. *Polyeucte* ne dit que ce qu'il doit dire.

V. 39. Voilà de vos chrétiens les ridicules ſonges.

C'eſt ici que le mot de *ridicule* eſt bien placé dans la bouche de *Pauline*. Les termes les plus bas, employés à propos, s'ennobliſſent. *Racine*, dans Athalie, ſe ſert des mots de *bouc* et *chien* avec ſuccès.

V. 55. Quel dieu ? — Tout beau, Pauline, il entend vos paroles.

Tout beau ne peut jamais être ennobli, parce qu'il ne peut être accompagné de rien qui le relève ; mais preſque tout ce que dit *Polyeucte* dans cette ſcène eſt du genre ſublime.

V. 66. Il m'ôte des périls que j'aurais pu courir.

On n'ôte point *des périls*. On vous ſauve d'un péril ; on détourne un péril ; on vous arrache à un péril.

V. 67. Et, fans me laiffer lieu de tourner en arrière,

Sans me laiffer lieu, expreffion de profe rampante.

V. 68. Sa faveur me couronne entrant dans la carrière;
Du premier coup de vent il me conduit au port;
Et, fortant du baptême, il m'envoie à la mort.

Obfervez que voilà quatre vers qui difent tous la même chofe; c'eft une *carrière*, c'eft un *port*, c'eft la *mort*. Cette fuperfluité fait quelquefois languir une idée, une feule image la fortifierait. Une feule métaphore fe préfente naturellement à un efprit rempli de fon objet, mais deux ou trois métaphores accumulées fentent le rhéteur. Que dirait-on d'un homme qui, en revenant dans fa patrie, dirait: *Je rentre dans mon nid*, *j'arrive au port à pleines voiles*, *je reviens à bride abattue?* C'eft une règle de la vraie éloquence, qu'une feule métaphore convient à la paffion.

V. 75. Cruel! car il eft temps que ma douleur éclate....
Eft-ce là ce beau feu? font-ce là tes fermens? *&c.*

Il me femble que ce couplet eft tendre, animé, douloureux, naturel et très à fa place.

V. 93. Hélas! — Que cet hélas a de peine à fortir!

Cet hélas eft un peu familier, mais il eft attendriffant, quoique le mot *fortir* ne foit pas noble.

V. 107. Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne.

Je me fouviens qu'autrefois l'acteur qui jouait *Polyeucte*, avec des gants blancs et un grand chapeau, ôtait fes gants et fon chapeau pour faire fa prière à DIEU. Je ne fais pas fi ce ridicule fubfifte encore.

V. 108. Elle a trop de vertu pour n'être pas chrétienne,

eft un vers admirable. On a beau dire qu'un mahométan

en dirait autant à Conſtantinople de ſa femme ſi elle était chrétienne. *Elle a trop de vertu pour n'être pas muſulmane.* C'eſt par cela même que cette idée eſt très-belle, parce qu'elle eſt dans la nature. C'eſt ce qu'*Horace* appelle *benè morata fabula.*

V. 129. Va, cruel, va mourir, tu ne m'aimas jamais.

Pauline doit-elle tant inſiſter ſur l'amour qu'elle exige d'un mari pour lequel elle n'a point d'amour? Peut-être ce dépit ne ſied qu'à une amante qu'on dédaigne, et non à une épouſe dont le mari va être exécuté. Tout ſentiment qui n'eſt pas à ſa place sèche les larmes qu'une ſituation attendriſſante feſait couler. Il ne s'agit pas ici que *Pauline* ſoit aimée, il s'agit qu'on ne tranche pas la tête à ſon mari. Cependant, comme les femmes veulent toujours être aimées, ce vers eſt dans la nature, et il doit plaire.

SCENE IV.

V. 5. A ma ſeule prière il rend cette viſite.
Je vous ai fait, Seigneur, une incivilité.

Rendre viſite et *incivilité* ne doivent jamais être employés dans la tragédie.

V. 8. Poſſeſſeur d'un tréſor dont je n'étais pas digne,
Souffrez avant ma mort que je vous le réſigne.

Cette étrange idée de prier *Sévère* de venir pour lui céder ſa femme, ne ferait pas tolérable en toute autre occaſion. On ne peut l'approuver que dans un chrétien qui n'aime que le martyre. Cette ceſſion, d'ailleurs lâche et ridicule, peut devenir héroïque par le motif. Le philoſophe même peut être touché; car le philoſophe ſait que chacun doit parler ſuivant ſon caractère. Cependant on peut dire que cette ceſſion n'a rien d'attendriſſant,

parce qu'elle n'a rien de néceſſaire ; que c'eſt une choſe que *Polyeucte* peut également faire ou ne faire pas, qui n'eſt point fondée dans l'intrigue de la pièce, un hors d'œuvre qui ne va point au cœur. Il ſemble qu'il cède ſa femme pour avoir le plaiſir de la céder. Mais cela produit de très-grandes beautés dans la ſcène ſuivante.

SCENE V.

V. 2. Je ſuis confus pour lui de ſon aveuglement.

Cette réſignation de *Polyeucte* fait naître une des plus belles ſcènes qui ſoient au théâtre. C'eſt-là ſur-tout ce qui ſoutient cette tragédie. Remarquez que ſi l'acte finiſſait par la propoſition étrange de *Polyeucte* de laiſſer ſa femme à ſon mari par teſtament, rien ne ferait plus ridicule et plus froid ; mais le grand art de relever cette eſpèce de baſſeſſe par la ſcène entre *Sévère* et *Pauline*, eſt d'un génie plein de reſſources.

V. 5. . . . . Mais quel cœur aſſez bas
Aurait pu vous connaître et ne vous chérir pas ?

Aſſez bas n'eſt pas le mot propre. *Aſſez* ne ſe rapporte à rien.

V. 9. Et comme ſi vos feux étaient un don fatal,
Il en fait un préſent lui-même à ſon rival.

C'eſt dommage qu'*un préſent de vos feux* gâte un peu ces vers excellens.

V. 19. On m'aurait mis en poudre, on m'aurait mis en cendre
Avant que . . . . — Briſons là.

En poudre, *en cendre ;* c'eſt une petite négligence qui n'affaiblit point les ſublimes et pathétiques beautés de cette ſcène.

V. 20. . . . . Brisons là ; je crains d'en trop entendre,
Et que cette chaleur qui sent vos premiers feux
Ne pousse quelque suite indigne de tous deux.

Une chaleur qui sent des premiers feux et qui pousse une suite, cela est mal écrit, d'accord ; mais le sentiment l'emporte ici sur les termes, et le reste est d'une beauté dont il n'y eut jamais d'exemple. Les Grecs étaient des déclamateurs froids en comparaison de cet endroit de *Corneille*.

V. 31. Il n'est point aux enfers d'horreurs que je n'endure
Plutôt que de souiller une gloire si pure,
Que d'épouser un homme, après son triste sort,
Qui de quelque façon soit cause de sa mort.

Par la construction, c'est le triste sort de cet homme qu'elle épouserait en secondes noces ; et par le sens, c'est le triste sort de *Polyeucte* dont il s'agit.

V. 35. Et si vous me croyiez d'une ame si peu saine,
L'amour que j'eus pour vous tournerait tout en haine.

Si peu saine n'est pas le mot propre, il s'en faut beaucoup.

V. dern. Pour vous priser encor, je le veux ignorer.

Il n'est point du tout naturel que *Pauline* sorte sans recevoir une réponse qu'elle attend avec tant d'empressement. Mais le dernier vers est si beau, et en même temps si adroit, qu'il fait tout pardonner.

SCENE VI.

V. 1. Qu'eſt-ceci, Fabian, quel nouveau coup de foudre
Tombe ſur mon bonheur et le réduit en poudre!

Si on ôtait ce *qu'eſt-ceci* et ce *coup de foudre* qui réduit un eſpoir en poudre, et les deux vers faibles qui ſuivent, et ſi on commençait la ſcène par ces mots : *Quoi! toujours la fortune*, &c. elle en ſerait plus vive.

V. 45. Je te dirai bien plus, mais avec confidence,
La ſecte des chrétiens n'eſt pas ce que l'on penſe, *&c.*

On ſait aſſez que c'eſt-là un des plus beaux endroits de la pièce; jamais on n'a mieux parlé de la tolérance. C'eſt la condamnation de tous les perſécuteurs.

V. 69. Peut-être qu'après tout ces croyances publiques
Ne ſont qu'inventions de ſages politiques,
Pour contenir un peuple, ou bien pour l'émouvoir,
Et deſſus ſa faibleſſe affermir leur pouvoir.

Ces quatre vers ſont retranchés dans l'édition de 1664 et dans les ſuivantes.

V. 75. Jamais un adultère, un traître, un aſſaſſin,
Jamais d'ivrognerie, et jamais de larcin,
Ce n'eſt qu'amour entre eux, que charité ſincère;
Chacun y chérit l'autre, et le ſecourt en frère.

Ces quatre vers trop ſimples ont auſſi été retranchés.

V. 79. Ils font des vœux pour nous qui les perſécutons.

Remarquez ici que *Racine*, dans Eſther, exprime la même choſe en cinq vers :

Tandis que votre main ſur eux appeſantie
A leurs perſécuteurs les livrait ſans ſecours,
Ils conjuraient ce Dieu de veiller ſur vos jours,

De rompre des méchans les trames criminelles,
De mettre votre trône à l'ombre de ses ailes.

Sévère, qui parle en homme d'Etat, ne dit qu'un mot, et ce mot est plein d'énergie. *Esther*, qui veut toucher *Assuérus*, étend davantage cette idée. *Sévère* ne fait qu'une réflexion ; *Esther* fait une prière ; ainsi l'un doit être concis, et l'autre déployer une éloquence attendrissante. Ce sont des beautés différentes, et toutes deux à leur place. On peut souvent faire de ces comparaisons ; rien ne contribue davantage à épurer le goût.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Albin, as-tu bien vu la fourbe de Sévère?

Je ne doute pas que *Corneille* n'ait voulu faire contraster la bassesse de *Félix* avec la grandeur de *Sévère*. Les oppositions sont belles en peinture, en poësie, en éloquence. *Homère* a son *Therſite ;* l'*Arioste* a son *Brunel ;* il n'en est pas ainsi au théâtre. Les caractères lâches ne sont presque jamais tolérés ; on ne veut pas voir ce qu'on méprise.

Non-seulement *Félix* est méprisable, mais il se trompe toujours dans ses raisonnemens. Il prétend que *Sévère* méprise dans *Pauline* les restes de *Polyeucte*. Cependant *Sévère* aime passionnément *ces restes*. Il a beau dire que *Sévère tempête*, qu'il tranche du *généreux*, et qu'au fond c'est *un fourbe ;* il devrait bien voir que *Sévère* n'a pas besoin de l'être. En général, tout ce qui n'est que politique est froid au théâtre ; et la politique de *Félix* est aussi fausse que lâche. S'il croit que *Sévère* se soucie peu de *Pauline*, il ne doit pas croire qu'il veuille se venger. Pourquoi ne pas donner à *Félix* un grand zèle pour sa religion?

Cela ferait un bien meilleur contraſte avec le zèle de *Polyeucte* pour la ſienne.

V. 2. As-tu bien vu ſa haine, et vois-tu ma misère ?

Le mot de *misère*, qu'on emploie ſouvent en vers pour *malheur*, peut n'être pas convenable ici, parce qu'il peut être entendu de la misère, c'eſt-à-dire de la baſſeſſe des ſentimens.

V. 5. Que tu diſcernes mal le cœur d'avec la mine !

eſt trop du ton de la comédie.

V. 7. Et s'il l'aima jadis, il eſtime aujourd'hui
Les reſtes d'un rival trop indignes de lui ;

expreſſion toujours déshonnête et du diſcours familier.

V. 11. Tranchant du généreux il croit m'épouvanter ;
L'artifice eſt trop lourd pour ne pas l'éventer.
Je ſais des gens de cour quelle eſt la politique ;
J'en connais mieux que lui la plus fine pratique.

Tranchant du généreux . . . l'artifice eſt trop lourd . . . la plus fine pratique ; tout cela eſt bourgeois et comique.

V. 15. C'eſt en vain qu'il tempête. . . . . .

Ce mot n'eſt que burleſque.

V. 19. Et s'il avait affaire à quelque mal-adroit,
Le piége eſt bien tendu ; ſans doute il le perdrait.

Toute cette tirade et ces expreſſions bourgeoiſes, *j'en ai tant vu de toutes les façons*, et *j'en ferais des leçons au beſoin*, et *s'il avait affaire à un mal-adroit*, ſont abſolument mauvaiſes. Il faut ſavoir avouer les fautes, comme admirer les beautés.

V. 26. Pour fubfifter en cour c'eft la haute fcience.

Pour fubfifter en cour, eft une expreffion bourgeoife. *La haute fcience pour fubfifter en cour* n'eft pas de faire couper le cou à fon gendre avant de demander l'ordre de l'empereur. Il faut des raifons plus fortes. Le zèle de la religion fuffifait et pouvait fournir des chofes fublimes.

ALBIN.

V. 33. Cette grâce, Seigneur, que Pauline l'obtienne.

FELIX.

Celle de l'empereur ne fuivrait pas la mienne.

Qui lui a dit que la grâce de l'empereur ne fuivrait pas la fienne? Au contraire, il doit préfumer que l'empereur trouvera fort bon qu'il n'ait pas fait couper le cou à fon gendre, et qu'il attende des ordres pofitifs.

V. 47. Je vois le peuple ému pour prendre fon parti.

Cette raifon ne paraît guère meilleure que les autres. Il eft difficile, comme on l'a déjà remarqué, que le peuple, qui a eu tant d'horreur pour le fanatifme puniffable de *Polyeucte*, fe révolte fur le champ en fa faveur. Ce qu'il y a de trifte, c'eft que les défauts du rôle de *Félix* ne font rachetés par aucune beauté ; il parle prefque toujours auffi baffement qu'il penfe. On ne dit point *ému pour*, cela n'eft pas français.

V. 53. Et Sévère auffitôt, courant à fa vengeance,
M'irait calomnier de quelque intelligence...

n'eft pas français.

SCENE II.

V. 4. Je ne hais point la vie, et j'en aime l'ufage;
Mais fans attachement qui fente l'efclavage.

L'efclavage n'eft pas le mot propre, parce qu'on n'eft pas efclave de la vie.

V. 10. Te fuivre dans l'abyme où tu veux te jeter! —

POLYEUCTE.

Mais plutôt dans la gloire où je m'en vais monter.

Ce dernier vers fait un mauvais effet, parce qu'il affaiblit le beau vers de la fcène fuivante, *où le conduifez-vous? — à la mort, — à la gloire.* Voyez comme ces mots *où je m'en vais monter* gâtent, énervent ce fentiment, comme ce qui eft fuperflu eft toujours mauvais.

V. 28. Mais ces fecrets pour vous font fâcheux à comprendre.

Ce mot *fâcheux* n'eft pas le mot propre, c'eft *difficile.*

V. 33. Pour lui feul contre toi j'ai feint d'être en colère.

Cet artifice eft de *mauvaife grâce*, comme le dit très-bien *Polyeucte.*

Rotrou, dans fon Saint Genêt, fait parler ainfi *Marcel* qui veut perfuader à *Genêt* de ne pas renoncer à la religion de fes pères :

O ridicule erreur de vanter la puiffance
D'un dieu qui donne aux fiens la mort pour récompenfe,
D'un impofteur, d'un fourbe, et d'un crucifié!
Qui l'a mis dans le ciel? qui l'a déifié?
Un ramas d'ignorans et d'hommes inutiles,
De malheureux, la lie et l'opprobre des villes,
De femmes et d'enfans, dont la crédulité
S'eft forgé à plaifir une divinité;

De gens qui, dépourvus des biens de la fortune,
Trouvant dans leur malheur la lumière importune,
Sous le nom de chrétiens s'exposent au trépas,
Et méprisent des biens qu'ils ne possèdent pas.

On ne fit aucune difficulté de réciter ces vers convenables à un païen. Ces raisons sont aisément réfutées par *Genêt* :

Si mépriser vos dieux c'est leur être rebelle,
Croyez qu'avec raison je leur suis infidelle. . .
Vous verrez si ces dieux de métal et de pierre
Seront puissans au ciel comme on les croit en terre.
Alors les sectateurs de ce crucifié
Vous diront si sans cause ils l'ont déifié, *&c.*

Une telle scène entre *Polyeucte* et *Félix*, écrite avec force, aurait certainement fait un très-grand effet.

V. 36. Portez à vos païens, portez à vos idoles
Le sucre empoisonné que sèment vos paroles.

Ce mot de *sucre* n'est admis que dans le discours très-familier.

V. 48. En vous ôtant un gendre, on vous en donne un autre
Dont la condition répond mieux à la vôtre.

La condition est du style de la comédie.

V. 51. Cesse de me tenir ce discours outrageux.

Ce mot n'est pas usité; mais plusieurs auteurs s'en sont heureusement servis. Nous ne sommes pas assez riches pour devoir nous priver de ce que nous avons.

V. 64. Je voulais gagner temps pour ménager ta vie
Après l'éloignement d'un flatteur de Décie.

Gagner temps, style de comédie. *Flatteur de Décie;* ce n'est pas ainsi qu'il doit caractériser *Sévère*.

SCENE III.

V. 5. Parlez à votre époux. — Vivez avec Sévère.

On eſt un peu révolté que *Polyeucte* ne parle à ſa femme que de l'amour qu'elle a pour *Sévère*. Cette répétition peut déplaire. Le chriſtianiſme n'ordonne point qu'on cède ſa femme. Mais ici *Polyeucte* ſemble lui reprocher qu'elle en aime un autre.

V. 8. Il voit quelle douleur dans l'ame vous poſsède,
Et ſait qu'un autre amour en eſt le ſeul remède.

Ces maximes d'amour ſont ici un peu révoltantes. Il n'eſt pas convenable que *Polyeucte* l'encourage à aimer un autre amant, et ce n'eſt pas à un homme uniquement occupé du bonheur du martyre, à dire qu'il n'y a qu'un autre amour qui puiſſe remédier à l'amour. Un martyr enthouſiaſte doit-il débiter ces fades maximes de comédie?

V. 10. Puiſqu'un ſi grand mérite a pu vous enflammer,
Sa préſence toujours a droit de vous charmer.

Un ſi grand mérite, ſtyle de comédie.

V. 13. Que t'ai-je fait, cruel, pour être ainſi traitée,
Et pour me reprocher, au mépris de ma foi,
Un amour ſi puiſſant que j'ai vaincu pour toi?

Elle l'a déjà dit bien ſouvent.

V. 17. Quels efforts à moi-même il a fallu me faire...

On dit bien *ſe faire des efforts*, mais non pas *faire des efforts à ſoi*, il faut *ſur ſoi.*

V. 18. Quels combats j'ai donnés pour te donner un cœur
Si juſtement acquis à ſon premier vainqueur.

Donnés pour te donner, répétition vicieuſe.

V. 22. Apprends d'elle à forcer ton propre ſentiment.

Le mot propre eſt *dompter*.

V. 28. Ne déſeſpère pas une ame qui t'adore.

Comment *Pauline* peut-elle dire qu'elle adore *Polyeucte?* Elle lui donne *par devoir* et *par affection* tout ce que l'autre avait *par inclination*. Mais *l'adorer*, c'eſt trop ; certainement elle ne l'adore pas.

V. 30. Vivez avec Sévère ou mourez avec moi.

Cette troiſième apoſtrophe, cet empreſſement extrême de lui donner un mari, ne paraiſſent pas naturels. Tout cela n'empêche pas que cette ſcène ne ſoit écoutée avec un grand plaiſir. L'obſtination de *Polyeucte*, ſa réſignation, ſon tranſport divin plaiſent beaucoup. Ceux qui aſſiſtent au ſpectacle étant perſuadés, pour la plupart, des vérités qui enflamment *Polyeucte*, ſont ſaiſis de ſon tranſport : ils ne ſont pas fort attendris, mais ils s'intéreſſent à la ſituation.

V. 32. Mais de quoi que pour vous notre amour m'entretienne,
Je ne vous connais plus ſi vous n'êtes chrétienne.

De quoi que notre amour m'entretienne pour vous. Ce vers eſt un barbariſme. *Un amour qui entretient et qui entretient pour! et de quoi qu'il entretienne!* Il n'eſt pas permis de parler ainſi.

V. 37. Mais s'il eſt inſenſé vous êtes raiſonnable.

Ce vers eſt du ſtyle de la comédie.

V. 46. . . . Elle changera, par ce redoublement,
En injuſte rigueur un juſte châtiment.

Il eſt triſte que *redoublement* ne puiſſe ſe dire en cette occaſion ; le ſens eſt beau. Mais on n'a jamais appelé *redoublement* la mort d'un mari et d'une femme.

V. 52.

V. 52. Un cœur à l'autre uni jamais ne ſe retire.

Ces maximes générales conviennent peu à la douleur. C'eſt-là parler de ſentimens ; ce n'eſt pas en avoir. Comment ſe peut-il faire que cette ſcène ne faſſe jamais verſer de larmes ? N'eſt-ce point qu'on ſent que *Pauline* n'agit que par devoir, et qu'elle s'efforce d'aimer un homme pour lequel elle n'a point d'amour ? D'ailleurs, elle parle ici de déſunion après avoir parlé de *redoublement* de mort qui les ſépare.

V. 62. Peux-tu voir tant de pleurs d'un œil ſi détaché ?

Le cœur peut être détaché, mais l'œil ne l'eſt pas.

V. 68. Que tout cet artifice eſt de mauvaiſe grâce !

eſt du ſtyle de la comédie.

V. 71. Après avoir tenté l'amour et ſon effort.

Cela n'eſt ni d'un français exact, ni d'un français agréable.

V. 74. Vous vous joignez enſemble ! Ah ! ruſes de l'enfer !
Faut-il tant de fois vaincre avant que triompher ?

expreſſion pardonnable au perſonnage qui parle, mais qui n'eſt pas d'un ſtyle noble. *Enfer* ne rime avec *triompher* qu'à l'aide d'une prononciation vicieuſe ; grande preuve que l'on ne doit rimer que pour les oreilles.

V. 76. Vos réſolutions uſent trop de remiſe ;

phraſe qui n'a point d'élégance. *Uſer de remiſe*, expreſſion proſaïque : *uſer* d'ailleurs ſuppoſe *uſage* ; une réſolution n'a point d'uſage.

V. 92. Je le ferais encor ſi j'avais à le faire.

Ce vers eſt dans le Cid, et eſt à ſa place dans les deux pièces.

V. 96. Adore-les ou meurs. — Je suis chrétien. — Impie,
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

Renonce à la vie n'enchérit point sur *mourir;* quand on répète la pensée, il faut fortifier l'expression.

V. 100. Où le conduisez-vous? — A la mort. — A la gloire.

dialogue admirable et toujours applaudi.

SCENE IV.

V. 7. Vois-tu comme le sien des cœurs impénétrables?

Impénétrable n'est pas le mot propre; il signifie *caché*, *dissimulé*, *qu'on ne peut découvrir*, *qu'on ne peut pénétrer*, et ne peut jamais être mis à la place d'*inflexible.*

V. 18. . . . Répandant votre sang par votre propre main.

FELIX.

Ainsi l'ont autrefois versé Brute et Manlie.

On est un peu surpris que cet homme se compare aux *Brutus* et aux *Manlius*, après avoir avoué les sentimens les plus lâches.

V. 21. Et quand nos vieux héros avaient du mauvais sang,
Ils eussent pour le perdre ouvert leur propre flanc.

C'est une vieille erreur qu'en se fesant saigner on se délivrait de son mauvais sang. Cette fausse métaphore a été souvent employée, et on la retrouve dans la tragédie de *Don Carlos* sous le nom d'*Andronic.*

Quand j'ai du mauvais sang je me le fais tirer.

On a dit que *Philippe II* a fait cette abominable plaisanterie à son fils en le condamnant.

V. 25. Quand vous verrez Pauline, et que son désespoir
Par ses pleurs et ses cris saura vous émouvoir.

Remarquez que nous employons souvent ce mot

ſavoir en poëſie aſſez mal à propos : *J'ai ſu le ſatisfaire* pour *je l'ai ſatisfait; j'ai ſu lui plaire* au lieu de *je lui ai plu.* Il ne faut employer ce mot que quand il marque quelque deſſein.

V. 31. Romps ce que ſes douleurs y donneraient d'obſtacle ;
Tire-la, ſi tu peux, de ce triſte ſpectacle.

Romps, *tire-la*, mauvaiſes expreſſions. *Des douleurs qui donnent obſtacle*, eſt un barbariſme ; et *ce qu'ils donneraient d'obſtacle* eſt un barbariſme encore plus grand.

SCENE V.

V. 2. Cette ſeconde hoſtie eſt digne de ta rage.

Ce mot *hoſtie* ſignifiait alors *victime.*

V. 5. Ta barbarie en elle a les mêmes matières.

Ce vers eſt trop négligé, et n'eſt pas français. *Une barbarie qui a des matières* et *matières en elle*, cela eſt un peu barbare.

V. 7. Son ſang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir,
M'a deſſillé les yeux, et me les vient d'ouvrir ;

pléonaſme.

V. 13. Redoute l'empereur, appréhende Sévère.

D'où ſait-elle que *Félix* a ſacrifié *Polyeucte* à la crainte qu'il a de *Sévère?* eſt-ce une révélation ?

V. 25. Le faut-il dire encor? Félix, je ſuis chrétienne.

Ce miracle ſoudain a révolté beaucoup de gens. *Quodcumque oſtendis mihi ſic, incredulus odi.* Mais le parterre aimera long-temps ce prodige ; il eſt la récompenſe de la vertu de *Pauline;* et s'il n'eſt pas dans l'hiſtoire, il convient parfaitement au théâtre dans une tragédie chrétienne.

V. 27. Le coup à l'un et l'autre en fera précieux,
Puifqu'il t'affure en terre en m'élevant aux cieux.

T'affure en terre n'eft pas français. Il veut dire, *affermit ton pouvoir fur la terre.*

SCENE DERNIERE.

La pièce femble finie quand *Polyeucte* eft mort. Autrefois quand les acteurs repréfentaient les Romains avec le chapeau et une cravate, *Sévère* arrivait le chapeau fur la tête, et *Félix* l'écoutait chapeau bas, ce qui fefait un effet ridicule.

V. 2. Efclave ambitieux d'une peur chimérique,
Polyeucte eft donc mort! et par vos cruautés
Vous penfez conferver vos triftes dignités?

D'où fait-il que *Félix* a immolé fon gendre à la peur méprifable qu'il avait de *Sévère?* Ce *Sévère* ne pouvait le favoir, à moins que *Polyeucte*, par un fecond miracle, ne le lui eût révélé. Le refte eft fort jufte et fort beau; il doit être irrité que *Félix* n'ait pas déféré à fa noble prière.

V. 24. Je cède à des tranfports que je ne connais pas.

Ce nouveau miracle n'eft pas fi bien reçu du parterre que les deux autres; il ne faut pas fur-tout prodiguer coup fur coup les prodiges de même efpèce. Quand on pardonnerait la converfion incroyable de ce lâche *Félix*, on n'en ferait pas touché, parce qu'on ne s'intéreffe pas à lui comme à *Pauline*, et qu'il eft même odieux.

V. 25. Et par un mouvement que je ne puis entendre,
De ma fureur je paffe au zèle de mon gendre.

Comprendre femblerait plus jufte qu'*entendre.*

V. 29. Son amour épandu sur toute la famille,
Tire après lui le père aussi-bien que la fille.

Tirer après soi est devenu bas avec le temps.

V. 42. De pareils changemens ne vont point sans miracle.

Des changemens ne *vont* point. On mène une vie innocente, et non pas *avec innocence*. Mais *j'approuve que chacun ait ses dieux*, et *servez votre monarque*, reçoivent toujours des applaudissemens. La manière dont le fameux *Baron* récitait ces vers, en appuyant sur *servez votre monarque*, était reçue avec transport. Plusieurs n'approuvent pas que *Sévère* dise à *Félix : Gardez votre pouvoir, reprenez-en la marque*, parce que ce n'est pas lui qui donne les gouvernemens, et que *Félix* n'a pas quitté le sien ; il n'appartient qu'à l'empereur de parler ainsi.

V. 45. Ils mènent une vie avec tant d'innocence,
Que le ciel leur en doit quelque reconnaissance ;

est trop du style familier, et d'ailleurs cela n'est pas français, comme on l'a déjà dit.

V. 47. Se relever plus forts plus ils sont abattus,
N'est pas aussi l'effet des communes vertus.

Se relever n'est pas l'effet ; cela n'est pas exact, mais c'est une licence que je crois permise.

V. 52. J'approuve cependant que chacun ait ses dieux.

Ce vers est toujours très-bien reçu du parterre. C'est la voix de la nature.

V. 53. Qu'il les serve à sa mode,

est du style comique ; *à son choix* eût peut-être été mieux placé.

V. 56. Je n'en veux pas sur vous faire un persécuteur.

Il y avait auparavant *en vous* ; cela paraissait un contre-

fens ; il femblait que ce fût *Félix* chrétien qui pût être perfécuteur. *Corneille* corrigea *fur vous*, mais c'eft une faute de langage ; on perfécute un homme et non *fur* un homme.

V. 65. Nous autres, béniffons notre heureufe aventure.

Notre heureufe aventure, immédiatement après avoir coupé le cou à fon gendre, fait un peu rire ; et *nous autres* y contribue.

L'extrême beauté du rôle de *Sévère*, la fituation piquante de *Pauline*, la fcène admirable avec *Sévère*, au quatrième acte, affurent à cette pièce un fuccès éternel. Non-feulement elle enfeigne la vertu la plus pure, mais la dévotion, et la perfection du chriftianifme. Polyeucte et Athalie font la condamnation éternelle de ceux qui, par une jaloufie fecrète, voudraient profcrire un art fublime dont les beautés n'effacent que trop leurs ouvrages. Ils fentent combien cet art eft au-deffus du leur ; ne pouvant y atteindre, ils le veulent profcrire, et par une injuftice auffi abfurde que barbare, ils confondent *Tabarin* et *Guillot Gorju* avec S[t] *Polyeucte* et le grand-prêtre *Joad*.

Dacier, dans fes Remarques fur la poëtique d'*Ariftote*, prétend que *Polyeucte* n'eft pas propre au théâtre, parce que ce perfonnage n'excite ni la pitié, ni la crainte ; il attribue tout le fuccès à *Sévère* et à *Pauline*. Cette opinion eft affez générale ; mais il faut avouer auffi qu'il y a de très-beaux traits dans le rôle de *Polyeucte*, et qu'il a fallu un très-grand génie pour manier un fujet fi difficile.

REMARQUES
SUR LE MENTEUR,

Comédie repréſentée en 1642.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

IL faut avouer que nous devons à l'Eſpagne la première tragédie touchante, et la première comédie de caractère qui aient illuſtré la France. Ne rougiſſons point d'être venus tard dans tous les genres. C'eſt beaucoup que, dans un temps où l'on ne connaiſſait que des aventures romaneſques et des turlupinades, *Corneille* mît la morale ſur le théâtre. Ce n'eſt qu'une traduction ; mais c'eſt probablement à cette traduction que nous devons *Molière.* Il eſt impoſſible en effet que l'inimitable *Molière* ait vu cette pièce ſans voir tout d'un coup la prodigieuſe ſupériorité que ce genre a ſur tous les autres, et ſans s'y livrer entièrement. Il y a autant de diſtance de Mélite au Menteur, que de toutes les comédies de ce temps-là à Mélite : ainſi *Corneille* a réformé la ſcène tragique et la ſcène comique par d'heureuſes imitations. Nous nous conformons à l'édition que *Corneille* donna en 1644, édition devenue extrêmement rare, dans laquelle on trouve le Cid avec les imitations de *Guilain de Caſtro*, Pompée avec les imitations de *Lucain*, et le Menteur avec des vers aſſez curieux qui ne ſont dans aucune autre édition. *Corneille* ne mit point au bas des pages du Menteur les traits qu'il prit dans *Lopez* ou dans *Roxas ;* on ne ſait qui de ces deux poëtes eſpagnols eſt l'auteur de cette comédie.

REMARQUES
SUR
LE MENTEUR,
COMEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Vers 4. . . . Je fais banqueroute à ce fatras de lois.

ON disait alors *faire banqueroute*, pour *abandonner*, *renoncer*, *quitter*, *se détacher*, mais mal à propos ; *banqueroute* était impropre, même en ce temps-là, dans l'occasion où l'auteur l'emploie. *Dorante* ne fait pas banqueroute aux lois, puisque son père consent qu'il renonce à cette profession.

V. 5. Mais puisque nous voici dedans les Tuileries,
Le pays du beau monde et des galanteries, *&c.*

Nous avons souvent remarqué ailleurs que *dedans* est une légère faute, et qu'il faut *dans*.

V. 22. C'est-là le plus beau soin qui vienne aux belles ames.

On prend un soin, on a un soin, on se charge d'un soin, on rend des soins ; mais un soin ne *vient* pas.

V. 28. Et déjà vous cherchez à pratiquer l'amour.

On ne pratique point l'amour comme on pratique le barreau, la médecine,

V. 29. Je suis auprès de vous en fort bonne posture,
De passer pour un homme à donner tablature.
J'ai la taille d'un maître, *&c.*

Quoique *Corneille* ait épuré le théâtre dans ses premières comédies, et qu'il ait imité, ou plutôt deviné le ton de la bonne compagnie de son temps, il est pourtant encore ici loin de la bienséance et du bon goût; mais au moins il n'y a pas de mot déshonnête, comme *Scarron* s'en permit dans de misérables farces des *Jodelets*, qui, à la honte de la nation et même de la cour, eurent tant de succès avant les chefs-d'œuvre de *Molière*.

V. 39. Vous tenez celles-là trop indignes de vous
Que le son d'un écu rend traitables à tous.

Le son d'un écu et l'idée de ce vers sont des choses honteuses qu'on devrait retrancher pour l'honneur de la scène française. Ce vers même est imité de la satire de *Régnier* intitulée *Macette*. Les bienséances étaient impunément violées dans ce temps-là; et *Corneille*, qui s'élevait au-dessus de ses contemporains, se laissait entraîner à leurs usages.

V. 41. Aussi que vous cherchiez de ces sages coquettes
Où peuvent tous venans débiter leurs fleurettes,
Mais qui ne font l'amour que de babil et d'yeux?

Cela n'est pas français. On dit bien *la maison où j'ai été*, mais non *la coquette où j'ai été*.

Le texte dans l'édition in-8° encadrée et dans l'in-4° en 8 vol. porte:

Aussi que vous cherchiez de ces sages coquettes
Qui bornent au babil leurs faveurs plus secrètes,
Et qui ne font l'amour que de babil et d'yeux?
Vous êtes d'encolure à vouloir un peu mieux.
Loin de passer son temps, *&c.*

V. 43. Et qui ne font l'amour que de babil et d'yeux.

Ce vers n'eſt pas français ; *faire l'amour d'yeux et de babil* ne peut ſe dire. On a changé ce vers, et on a mis :

Sans qu'il vous ſoit permis de jouer que des yeux.

V. 46. Et le jeu, comme on dit, n'en vaut pas les chandelles.

Chandelles ; cette expreſſion ſerait aujourd'hui indigne de la haute comédie.

V. 63. J'en voyais là beaucoup paſſer pour gens d'eſprit,
Et faire encore état de Chimène et du Cid ;
Eſtimer de tous deux la vertu ſans ſeconde,
Qui paſſeraient ici pour gens de l'autre monde,
Et ſe feraient ſiffler ſi dans un entretien
Ils étaient ſi groſſiers que d'en dire du bien.

On voit que *Corneille* avait encore ſur le cœur, en 1646, le déchaînement des auteurs contre le Cid. Il ſupprima depuis ces vers, et y ſubſtitua ceux-ci :

La diverſe façon de parler et d'agir
Donne aux nouveaux venus ſouvent de quoi rougir.

V. 70. Et là, faute de mieux, un ſot paſſe à la montre.

Ce mot ſignifie *revue.*

V. 85. . . . . Chacun s'y fait de miſe.

Peut-être cette expreſſion pouvait paſſer autrefois.

V. 86. Et vaut communément autant comme il ſe priſe.

Vaut autant comme n'eſt pas français ; on l'a déjà obſervé ailleurs.

V. 93. Tel donne à pleines mains qui n'oblige perſonne, *&c.*

Molière n'a point de tirade plus parfaite ; *Térence* n'a

rien écrit de plus pur que ce morceau. Il n'eſt point au-deſſus d'un valet, et cependant c'eſt une des meilleures leçons pour ſe bien conduire dans le monde. Il me ſemble que *Corneille* a donné des modèles de tous les genres.

V. 99. Et d'un tel contre-temps il fait tout ce qu'il fait,
Que, quand il tâche à plaire, il offenſe en effet.

On ne dit pas *faire d'un contre-temps*, mais *faire à contre-temps*.

Au reſte, cette ſcène eſt d'un ton très-ſupérieur à toutes les comédies qu'on donnait alors ; elle peint des mœurs vraies ; elle eſt bien écrite, à l'exception de quelques fautes excuſables.

SCENE II.

Clarice, feſant un faux pas et comme ſe laiſſant choir.

Une comédie qui n'eſt fondée que ſur un faux pas que fait une demoiſelle en ſe promenant aux Tuileries, ſemble manquer d'art dans ſon expoſition ; et les complimens que ſe font *Clarice* et *Dorante* n'annoncent ni intrigue ni caractère.

V. 1. Ahi ! — Ce malheur me rend un favorable office....

Si cette *Clarice* n'avait pas fait un faux pas, il n'y aurait donc pas de pièce. Ce défaut eſt de l'auteur eſpagnol. L'eſprit eſt plus content quand l'intrigue eſt déjà nouée dans l'expoſition. On prend bien plus de part à des paſſions déjà régnantes, à des intérêts déjà établis. Un amour qui commence tout d'un coup dans la pièce, et dont l'origine eſt ſi faible, ne fait aucune impreſſion, parce que cet amour n'eſt pas aſſez vraiſemblable. On tolère la naiſſance ſoudaine de cette paſſion dans quelque jeune homme ardent et impétueux qui s'enflamme au premier objet ; encore y faut-il beaucoup de nuances.

On croirait presque que ce *Dorante* qui aime tant à mentir, exerce ce talent dans sa déclaration d'amour, et que cet amour est un de ses mensonges ; cependant il est de bonne foi.

V. 2. Puisqu'il me donne lieu de ce petit service.

Lieu d'un service n'est pas français. On donne lieu de rendre service.

V. 19. Et le plus grand bonheur au mérite rendu
Ne fait que nous payer de ce qui nous est dû.

Cela n'est pas français. On rend justice au mérite, on ne lui rend pas *bonheur* : peut-être les premiers imprimeurs ont-ils mis *bonheur* au lieu d'*honneur*. Cette scène languit par une contestation trop longue.

V. 35. Comme l'intention seule en forme le prix, *&c.*

Ces dissertations dont les phrases commencent presque toujours par *comme*, et dont l'auteur a rempli ses tragédies, sont une de ces habitudes qu'il avait prises en écrivant ; c'est la manière du peintre.

SCENE IV.

V. 12. La plus belle des deux je crois que ce soit l'autre.

Je crois que ce soit est une faute de grammaire, du temps même de *Corneille*. *Je crois*, étant une chose positive, exige l'indicatif ; mais pourquoi dit-on, je crois qu'elle *est* aimable, qu'elle *a* de l'esprit ? et, *croyez-vous* qu'elle *soit* aimable, qu'elle *ait* de l'esprit ? C'est que *croyez-vous* n'est point positif ; *croyez-vous* exprime le doute de celui qui interroge. *Je suis sûr qu'il vous satisfera ; êtes-vous sûr qu'il vous satisfasse ?*

Vous voyez par cet exemple que les règles de la grammaire sont fondées pour la plupart sur la raison, et sur

cette logique naturelle avec laquelle naiſſent tous les hommes bien organiſés.

V. 15. Ah ! depuis qu'une femme a le don de ſe taire,
Elle a des qualités au-deſſus du vulgaire.

Depuis ne peut être employé pour *quand*, pour *dès-là que*, *lorſque*. Ce mot *depuis* dénote toujours un temps paſſé. Il n'y a point d'exception à cette règle. C'eſt principalement aux étrangers que j'adreſſe cette remarque; c'eſt pour eux ſurtout qu'on fait ces commentaires. *Corneille* corrigea depuis :

Monſieur, quand une femme a le don de ſe taire.

V. 22. Et quand le cœur m'en dit, j'en prends par où je puis.

J'en prends par où je puis eſt un peu licencieux, et l'expreſſion eſt dégoûtante. Ce n'eſt point ainſi que *Térence* fait parler ſes valets.

SCENE V.

V. 41. .... Des flûtes ..... des hautbois,
Qui tour à tour dans l'air pouſſaient des harmonies
Dont on pouvait nommer les douceurs infinies.

Quoique ce ſubſtantif *harmonie* n'admette point de pluriel, non plus que *mélodie*, *muſique*, *phyſique*, et preſque tous les noms des ſciences et des arts, cependant j'oſe croire que dans cette occaſion ces *harmonies* ne ſont point une faute, parce que ce ſont des concerts différens. On peut dire, *les mélodies de Lulli et de Rameau ſont différentes ;* de plus, le Menteur s'égaie dans ſon récit ; et *pouſſer des harmonies* eſt aſſez plaiſant pour un menteur qui eſt ſuppoſé chercher à tout moment ſes phraſes.

V. 66. S'il (le soleil) eût pris notre avis, ou s'il eût craint ma haine,
Il eût autant tardé qu'à la couche d'Alcmène.

Cela est guindé, faux, hors de la nature, et du plus mauvais goût. Aussi *Corneille* substitua à ces deux vers si différens du reste, ces deux-ci qui sont très-plaisans et du meilleur ton :

S'il eût pris notre avis, sa lumière importune
N'eût pas troublé si tôt ma petite fortune.

V. 75. Il s'est fallu passer à cette bagatelle.

Se passer à, *se passer de*, sont deux choses absolument différentes. *Se passer à* signifie *se contenter de ce qu'on a*. *Se passer de* signifie *soutenir le besoin de ce qu'on n'a pas*. Il a quatre attelages, on peut se passer à moins. Vous avez cent mille écus de rente, et je m'en passe.

SCENE VI.

V. 2. Je remets à ton choix de parler ou te taire.

La grande exactitude de la prose veut *de te taire;* mais il faut renoncer à faire des vers si cette petite licence n'est pas permise.

V. 7. . . . . . . Pauvre esprit! — Je le perds
Quand je vous oy parler de guerre et de concerts.

Je vous *oy* ne se dit plus ; pourquoi? Cette diphthongue n'est-elle pas sonore ? *Foi*, *loi*, *crois*, *bois*, révoltent-ils l'oreille ? Pourquoi l'infinitif *ouïr* est-il resté, et le présent est-il proscrit ? La syntaxe est toujours fondée sur la raison ; l'usage et l'abolition des mots dépendent quelquefois du caprice ; mais on peut dire que cet usage tend toujours à la douceur de la prononciation : *je l'oy*, *j'oy*, est sec et rude ; on s'en est défait insensiblement.

V. 27. Etaler force mots qu'elles n'entendent pas,
Faire ſonner Lamboy, Jean de Vert, et Galas.

Généraux de l'empereur *Ferdinand III.*

V. 34. On leur fait admirer les baies qu'on leur donne.

Baies ſignifie ici *bourdes*, *caſſades*. Il faut éviter ſoigneuſement au milieu des vers ces mots *baies*, *haies*, et ne les jamais faire rencontrer par des ſyllabes qui les heurtent. On eſt obligé de faire *baies* de deux ſyllabes, et ce ſon eſt très-déſagréable; c'eſt ce qu'on appelle le *demi-hiatus*. Nous avons des règles certaines d'harmonie dans la poëſie; pour peu qu'on s'en écarte, les vers rebutent, et c'eſt en partie pourquoi nous avons tant de mauvais poëtes.

V. 42. Nous pourrons ſous ces mots être d'intelligence.

On n'entend pas bien ce que l'auteur veut dire. Comment *Dorante* ſera-t-il d'intelligence avec ſa maîtreſſe, ſous les mots de *contreſcarpe* et de *foſſé*?

V. 49. Ayant ſi bien en main le feſtin et la guerre,
Vos gens en moins de rien courraient toute la terre.

Le feſtin en main; mauvaiſe expreſſion de ce temps-là.

V. 61. . . . . Mais enfin ces pratiques
Vous peuvent engager en de fâcheux intriques.

Ce mot *intriques* n'eſt plus d'uſage. *Thomas Corneille*, dans l'édition qu'il fit des œuvres de ſon frère, ſubſtitua:

. . . . Mais enfin ces pratiques
Vous couvriront de honte en devenant publiques.

DORANTE.

N'en prends point de ſouci. Mais tous ces vains diſcours, *&c.*

V. 65. . . . . Sache qu'à me ſuivre
Je t'apprendrai bientôt d'autres façons de vivre.

A me ſuivre eſt un barbariſme.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 3. Par quelque haut récit qu'on en ſoit conviée,
C'eſt grande avidité de ſe voir mariée.

CETTE expreſſion *conviée*, priſe en ce ſens, n'eſt plus d'uſage; mais j'oſe croire que ſi on voulait l'employer à propos, elle reprendrait ſes premiers droits.

Remarquez ici que la ſcène change. Le premier acte s'eſt paſſé dans les Tuileries, à préſent nous ſommes dans la maiſon de *Clarice*, à la Place royale. On aurait pu aiſément ſuppoſer que la maiſon eſt voiſine du jardin des Tuileries, et que le ſpectateur voit l'une et l'autre. Nous avons déjà dit que l'unité de lieu ne conſiſte pas à reſter toujours dans le même endroit, et que la ſcène peut ſe paſſer dans pluſieurs lieux repréſentés ſur le théâtre avec vraiſemblance. Rien n'empêche qu'on ne voie aiſément un jardin, un veſtibule, une chambre.

V. 7. S'il faut qu'à vos projets la ſuite ne réponde,
Je m'engagerais trop dans le caquet du monde.

Il faut, *ne réponde pas*. Ce *ne* ſeul ne ſe dit que dans les occaſions ſuivantes : Je crains qu'elle ne réponde; il n'eſt point de douceurs qu'elle ne réponde aux complimens qu'on lui a faits; il n'y a perſonne dans cette maiſon dont je ne réponde; eſt-il une queſtion difficile à laquelle il ne réponde? Mais nous ne voulons pas faire une trop longue diſſertation.

V. 12. Ce que vous ſouhaitiez eſt la même juſtice.

La même juſtice ne ſignifie pas la *juſtice même*. Voyez ce qui eſt dit ſur cette règle dans les notes ſur la tragédie de Cinna.

V. 15.

V. 15. Je le tiendrai long-temps deſſous votre fenêtre,
Afin qu'avec loiſir vous le puiſſiez connaître.

Cette manière de préſenter un amant à ſa maîtreſſe, qu'il doit épouſer, paraît un peu ſingulière dans nos mœurs; mais la pièce eſt eſpagnole; et de plus ce n'eſt point ici une entrevue; le père ne veut que prévenir *Clarice* par la bonne mine de ſon fils.

V. 17. Examiner ſa taille, et ſa mine, et ſon air,
Et voir quel eſt l'époux que je veux vous donner.

Son air . . . donner. Il faut rimer à l'oreille, puiſque c'eſt pour elle que la rime fut inventée, et qu'elle n'eſt que le retour des mêmes ſons, ou du moins des ſons à peu-près ſemblables. On prononçait *donner* en feſant ſonner la finale *r*, comme s'il y avait eu *donnair.*

V. 24. Je cherche à l'arrêter parce qu'il m'eſt unique.

On ne dit pas *il m'eſt unique* comme *il m'eſt cher*, *il m'eſt agréable*, parce qu'*unique* n'eſt pas un adjectif, une qualité ſuſceptible de régime. Il eſt agréable pour moi, agréable à mes yeux. *Unique* eſt abſolu. Mais pourquoi dit-on, cela m'eſt agréable? et ne peut-on pas dire, cela m'eſt aimable? cela eſt plaiſant à mon goût, et non pas cela m'eſt plaiſant? C'eſt qu'*agréable* vient d'*agréer;* cela m'agrée, au datif. *Plaiſant* vient de *plaire;* cela me plaît, auſſi au datif, comme s'il y avait *plaît à moi.* Il n'en eſt pas ainſi d'*aimer:* j'aime cette pièce, et non cette pièce aime à moi; ainſi on ne peut dire, *m'eſt aimable.*

SCENE II.

V. 15. Cette chaîne (du mariage) qui dure autant que notre vie,
Et qui nous doit donner plus de peur que d'envie,
Si l'on n'y prend bien garde, attache affez fouvent
Le contraire au contraire et le mort au vivant.

Cette allégorie ne paraît-elle pas un peu forte dans une fcène de comédie, et fur-tout dans la bouche d'une fille? mais toute cette tirade eft de la plus grande beauté. Il n'y a point de fille qui parle mieux, et peut-être fi bien dans *Molière.*

V. 34. . . . Fille qui vieillit tombe dans le mépris.
C'eft un nom glorieux qui fe garde avec honte.
Sa défaite eft fâcheufe à moins que d'être prompte.

L'ufage permet qu'on dife, cette fille eft *de défaite*, c'eft-à-dire elle eft belle, on peut aifément s'en défaire, la marier. Mais la *défaite* exprime figurément qu'elle s'eft rendue; *défaire*, *fe défaire*, un vifage *défait*, un ennemi *défait*, *défaite* d'une marchandife, *défaite* d'une armée; toutes acceptions différentes.

V. 37. Le temps n'eft pas un dieu qu'elle puiffe braver,
Et fon honneur fe perd à le trop conferver.

Il femble qu'une fille perde fon honneur en fe mariant. Ce vers gâte un très-beau morceau.

V. 39. Ainfi vous quitteriez Alcippe pour un autre,
Dont vous verriez l'humeur rapportant à la vôtre?

Rapportant n'était pas français du temps même de *Corneille.* Il faut, *dont vous verriez l'humeur conforme à la vôtre*, *répondante à la vôtre*, *affortie à la vôtre.*

V. 42. Il me faudrait en main avoir un autre amant.

J'avais certaine vieille *en main*
D'un génie, à vrai dire, au-dessus de l'humain.

REGNARD.

SCENE III.

V. 7. Ton père va descendre, ame double et sans foi !

Tout cela paraît choquer un peu la bienséance ; mais on pardonne au temps où *Corneille* écrivait ; on tutoyait alors au théâtre. Le tutoiement qui rend le discours plus serré, plus vif, a souvent de la noblesse et de la force dans la tragédie ; on aime à voir *Rodrigue* et *Chimène* l'employer. Remarquez cependant que l'élégant *Racine* ne se permet guère le tutoiement que quand un père irrité parle à son fils, ou un maître à un confident, ou quand une amante emportée se plaint à son amant.

Je ne t'ai point aimé! Cruel, qu'ai-je donc fait?

Jamais *Molière* n'a fait tutoyer les amans. *Hermione* dit :

Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée ?

Phèdre dit :

Eh bien, connais donc Phèdre et toute sa fureur.

Mais jamais *Achille*, *Oreste*, *Britannicus*, &c. ne tutoient leurs maîtresses. A plus forte raison cette manière de s'exprimer doit-elle être bannie de la comédie, qui est la peinture de nos mœurs. *Molière* en fait usage dans le Dépit amoureux ; mais il s'est ensuite corrigé lui-même.

V. 31. Si je le vis jamais, et si je le connoi. . . . .
Ne viens-je pas de voir son père avecque toi ?

Voilà encore *connois* ou *connoi* qui rime avec toi. Voilà une nouvelle preuve qu'on prononçait *je connois*, ou bien

Or *Alcippe* eſt encore dans la maiſon de *Clarice ;* car ce n'eſt ſurement ni dans la rue, ni dans un jardin public, que *Géronte* vient rendre viſite à *Clarice* et lui propoſer ſon fils en mariage. Ce n'eſt pas non plus dans la rue que *Clarice* découvre à ſa ſoubrette les ſecrets de ſon cœur. Enfin ce ne peut pas être dans la rue qu'*Alcippe* vient débiter à ſa maîtreſſe deux pages d'injures, et lui demander enſuite deux baiſers ; cela ne ſerait ni vraiſemblable, ni décent ; ce n'eſt pas dans le milieu d'un jardin, puiſque *Clarice* le prie de parler plus bas, de crainte que ſon père ne l'entende.

Il faut donc conclure que le lieu de la ſcène change ſouvent dans cette comédie, et qu'en cet endroit *Alcippe* qui eſt chez *Clarice* ne peut pas voir entrer *Dorante* qui eſt dans la rue. Remarquez auſſi que les ſcènes IV[e] et V[e] ne ſont point liées, et que le théâtre reſte vide. Seulement *Alcippe* annonce que *Dorante* paraît ; mais il l'annonce mal à propos, puiſqu'il ne peut le voir.

V. 14. Mais ce n'eſt pas ici qu'il faut le quereller.

Quereller ſignifie aujourd'hui *reprendre*, *faire des reproches*, *réprimander ;* il ſignifiait alors *inſulter*, *défier*, et même *ſe battre.* Dans nos provinces méridionales, les tribunaux ſe ſervent du mot *quereller* pour accuſer un homme, attaquer un teſtament, une convention ; c'eſt un abus des mots ; le langage du barreau eſt par-tout barbare.

SCENE V.

V. 1. Dorante, arrêtons-nous, le trop de promenade
Me mettrait hors d'haleine et me ferait malade.

Il ſemble par ces vers que *Géronte* et *Dorante* ſoient dans les Tuileries. Comment *Alcippe* a-t-il pu les voir de la maiſon de *Clarice* à la place Royale ?

V. 11. Et l'univers entier ne peut rien voir d'égal
Aux ſuperbes dehors du palais Cardinal.

Aujourd'hui le Palais-royal. Ce quartier, qui eſt à préſent un des plus peuplés de Paris, n'était que des prairies entourées de foſſés, lorſque le cardinal de *Richelieu* y fit bâtir ſon palais. Quoique les embelliſſemens de Paris n'aient commencé à ſe multiplier que vers le milieu du ſiècle de *Louis XIV*, cependant la ſimple architecture du palais Cardinal ne devait pas paraître ſi ſuperbe aux Pariſiens, qui avaient déjà le Louvre et le Luxembourg. Il n'eſt pas ſurprenant que *Corneille*, dans ces vers, cherchât à louer indirectement le cardinal de *Richelieu*, qui protégea beaucoup cette pièce, et même donna des habits à quelques acteurs. Il était mourant alors, en 1642, et il cherchait à ſe diſſiper par ces amuſemens.

V. 13. Toute une ville entière avec pompe bâtie
Semble d'un vieux foſſé par miracle ſortie,
Et nous fait préſumer à ſes ſuperbes toits
Que tous ſes habitans ſont des dieux ou des rois.

Des dieux! cela eſt un peu fort.

V. 70. Ce fut, s'il m'en ſouvient, le ſecond de ſeptembre.

Ces particularités rendent la narration de *Dorante* plus vraiſemblable; on ne peut ſe refuſer au plaiſir de dire que cette ſcène eſt une des plus agréables qui ſoient au théâtre. *Corneille*, en imitant cette comédie de l'eſpagnol de *Lopez de Vega*, a, comme à ſon ordinaire, eu la gloire d'embellir ſon original. Il a été imité à ſon tour par le célèbre *Goldoni*. Au printemps de l'année 1750, cet auteur, ſi naturel et ſi fécond, a donné à Mantoue une comédie intitulée *le Menteur*. Il avoue qu'il en a imité les ſcènes les plus frappantes de la pièce de *Corneille*. Il a même quelqueſois beaucoup ajouté à ſon original.

Il y a dans *Goldoni* deux chofes fort plaifantes ; la première, c'eft un rival du *Menteur*, qui redit bonnement pour des vérités toutes les fables que le *Menteur* lui a débitées, et qui eft pris pour un menteur lui-même, à qui on dit mille injures ; la feconde eft le valet qui veut imiter fon maître, et qui s'engage dans des menfonges ridicules dont il ne peut fe tirer.

Il eft vrai que le caractère du *Menteur* de *Goldoni* eft bien moins noble que celui de *Corneille*. La pièce françaife eft plus fage, le ftyle en eft plus vif, plus intéreffant. La profe italienne n'approche point des vers de l'auteur de Cinna. Les *Ménandre*, les *Térence* écrivirent en vers, c'eft un mérite de plus, et ce n'eft guère que par impuiffance de mieux faire, ou par envie de faire vîte, que les modernes ont écrit des comédies en profe. On s'y eft enfuite accoutumé. L'Avare fur-tout, que *Molière* n'eut pas le temps de verfifier, détermina plufieurs auteurs à faire en profe leurs comédies. Bien des gens prétendent aujourd'hui que la profe eft plus naturelle et fert mieux le comique. Je crois que dans les farces la profe eft affez convenable ; mais que le Mifanthrope et le Tartuffe perdraient de force et d'énergie s'ils étaient en profe !

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 3. Je rends grâces au ciel de ce qu'il a permis
Que je fuis furvenu pour vous refaire amis.

Il faudrait, *que je fois*; le *que* entre deux verbes exige le fubjonctif, excepté quand on affure pofitivement quelque chofe. Je fuis sûr que vous m'aimez; je crois que vous m'aimez; je jure que je vous aime : mais il faut dire, *je permets*, *je fouhaite*, *je doute*, *je veux*, *j'ordonne*, *je crains*, *je défire que vous aimiez.*

V. 13. . . . . Quoique j'aye pu faire,
Je crois n'avoir rien fait qui doive vous déplaire.

Le mot *aye* ne peut entrer dans un vers, à moins qu'il ne foit fuivi d'une voyelle avec laquelle il forme une élifion.

V. 17. Mon affaire eft d'accord.

Les hommes font *d'accord*; les affaires font *accordées*, *terminées*, *accommodées*, *finies*.

V. 43. Prenez fur un appel le loifir d'y rêver,
Sans commencer par où vous devez achever.

Ce premier hémiftiche du fecond vers ne ferait pas permis dans le ftyle élevé; c'eft une licence qu'il faut prendre très-rarement dans le comique. Une conjonction, un adverbe monofyllabe, un article, doivent rarement finir la moitié d'un vers.

» Adieu, je m'en vais à Paris pour mes affaires.

SCENE II.

V. 5. . . . L'ardeur de Clarice eſt égale à vos flammes.

Ce mot au pluriel était alors en uſage; et en effet pourquoi ne pas dire *à vos flammes*, auſſi-bien qu'*à vos feux*, *à vos amours*?

V. 13. Comme il en voit ſortir ces deux beautés maſquées,
Sans les avoir au nez de plus près remarquées,
Voyant que le carroſſe et chevaux et cocher
Etaient ceux de Lucrèce, il ſuit ſans s'approcher;
Et les prenant ainſi pour Lucrèce et Clarice,
Il rend à votre amour un très-mauvais ſervice.

Sans les avoir au nez, &c. Cette manière de s'exprimer ne ſerait plus excuſable à préſent que dans la bouche d'un valet.

Au lieu de ces vers, on trouve ceux-ci dans quelques éditions:

Il les en voit ſortir, mais à coiffe abattue,
Et ſans les approcher il ſuit de rue en rue.
Aux couleurs, au carroſſe, il ne doute de rien,
Tout était à Lucrèce, et le dupe ſi bien,
Que prenant ces beautés pour Lucrèce et Clarice,
Il rend à votre amour, *&c.*

V. 35. Il vint hier de Poitiers, et ſans faire aucun bruit
Chez lui paiſiblement a dormi toute nuit.

On diſait alors *toute nuit*, au lieu de *toute la nuit*; mais comme on ne pouvait pas dire *tout jour*, à cauſe de l'équivoque de *toujours*, on a dit *toute la nuit*, comme on diſait *tout le jour*.

V. 37. Quoi, ſa collation! — N'eſt rien qu'un pur menſonge,
Ou bien s'il l'a donnée, il l'a donnée en ſonge.

Il eſt évident que ce dernier vers n'eſt placé là que

pour la rime. Ce sont de légères taches que la difficulté de notre poësie doit faire excuser. Dès qu'on voit *songe*, on est presque sûr de *mensonge*.

V. 49. A nous laisser duper nous sommes bien novices.

Ce vers signifie à la lettre, *nous ne savons pas être dupés.* C'est le contraire de ce que l'auteur veut dire.

V. 55. Quiconque le peut croire, ainsi que vous et moi,
S'il a manqué de sens, n'a pas manqué de foi.

Philiste avoue ici qu'il a cru ce que disait *Dorante;* et le vers d'après, il dit qu'il ne l'a pas cru.

SCENE III.

Les scènes ici cessent encore d'être liées; le théâtre ne reste pas tout-à-fait vide; les acteurs qui entrent sont du moins annoncés.

V. 33. En matière de fourbe, il est maître, il y pipe.

Cette expression ne serait plus admise aujourd'hui. On dit *piper au jeu*, *piper la bécasse;* voilà tout ce qui est resté en usage.

V. 57. Tu vas sortir de garde et perdre tes mesures.

Cette métaphore tirée de l'art des armes paraît aujourd'hui peu convenable dans la bouche d'une fille parlant à une fille; mais quand une métaphore est usitée, elle cesse d'être une figure. L'art de l'escrime étant alors beaucoup plus commun qu'aujourd'hui, *sortir de garde*, *être en garde*, entrait dans le discours familier, et on employait ces expressions avec les femmes même, comme on dit *à la boule vue* à ceux qui n'ont jamais vu jouer à la boule; *servir sur les deux toits*, à ceux qui n'ont jamais vu jouer à la paume; *le dessous des cartes*, &c.

SCENE IV.

Remarquez que le théâtre ici ne reste pas tout-à-fait vide, et que si les scènes ne sont pas liées, elles sont du moins annoncées. Il sort deux acteurs, et il en rentre deux autres; mais les deux premiers ne sortent qu'en conséquence de l'arrivée des deux seconds. C'est toujours la même action qui continue, c'est le même objet qui occupe le spectateur. Il est mieux que les scènes soient toujours liées; les yeux et l'esprit en sont plus satisfaits.

V. 2. J'ai su tout ce détail d'un ancien valet.

Autrefois un auteur, selon sa volonté, fesait *hier* d'une syllabe, et *ancien* de trois; aujourd'hui cette méthode est changée. *Ancien* de trois syllabes rend le vers plus languissant; *ancien* de deux syllabes devient dur. On est réduit à éviter ce mot quand on veut faire des vers où rien ne rebute l'oreille.

V. 14. Ne hésiter jamais, et rougir encor moins.

Ne hé est dur à l'oreille. On ne fait plus difficulté de dire aujourd'hui, *j'hésite*, *je n'hésite plus*.

SCENE V.

Cette scène est toute espagnole; c'est un simple jeu de deux femmes, une simple méprise de *Dorante* dont il ne résulte rien d'intéressant, ni de plaisant, rien qui déploye les caractères; et c'est probablement la raison pour laquelle le Menteur n'est plus si goûté qu'autrefois.

V. 19. Chère amie, il en conte à chacune à son tour.

Il paraît que *Clarice* ne dit pas ce qu'elle devrait dire, et ne joue pas le rôle qu'elle devrait jouer. Elle est convenue que *Lucrèce* mentirait au *Menteur*, et qu'elle lui ferait croire que cette *Lucrèce* est la même personne

qu'il a vue aux Tuileries. C'eſt la demoiſelle des Tuileries que *Dorante* aime ; c'eſt elle à qui il croit parler. Par conſéquent il n'en conte point à chacune à ſon tour, il n'eſt point fourbe, il tombe dans le piége qu'on lui a dreſſé.

V. 78. Appelez-moi grand fourbe, et grand donneur de bourdes.

Cette expreſſion eſt aujourd'hui un peu baſſe ; elle vient de l'ancien mot *bourdeler*, *bordeler*, qui ne ſignifiait que *ſe réjouir*.

V. 123. Vous couchez d'impoſture, et vous oſez jurer,
Comme ſi je pouvais vous croire ou l'endurer.

Vous couchez d'impoſture ; cette manière de s'exprimer n'eſt plus admiſe ; elle vient du jeu. On diſait : *Couché de vingt piſtoles*, *de trente piſtoles*, *couché belle.*

V. dern. J'ai donné cette baie à bien d'autres qu'à vous.

Cette ſcène ne peut réuſſir, elle eſt trop forcée ; il était naturel que *Clarice* lui dît : C'eſt moi que vous avez trouvée aux Tuileries, vous devez reconnaître ma voix ; et alors tout était fini.

SCENE VI.

V. 15. Je diſais vérité. — Quand un menteur la dit,
En paſſant par ſa bouche elle perd ſon crédit.

Voilà deux vers qui ſont paſſés en proverbe. C'eſt une vérité fortement et naïvement exprimée ; elle eſt dans l'eſpagnol, et on l'a imitée dans l'italien.

V. 18. Elle recevra point un accueil moins farouche.

Il faudrait ici la particule *ne* avant le verbe, pour que la phraſe fût exacte. Cette licence n'eſt pas même permiſe en poëſie.

V. 19. Allons fur le chevet rêver quelque moyen.

Il faut, *rêver à quelque moyen.*

V. dern. Il fera demain jour, et la nuit porte avis.

On ne peut guère finir un acte moins vivement. Il faut toujours tenir le fpectateur en haleine, lui donner de la crainte ou de l'efpérance. Quand un perfonnage fe borne à dire, nous verrons demain ce que nous ferons, allons-nous en, le fpectateur eft tenté de s'en aller auffi, à moins que les chofes auxquelles le perfonnage va rêver ne foient très-intéreffantes.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Mais, Monfieur, penfez-vous qu'il foit jour chez Lucrèce?

Nous avons déjà remarqué que le lieu de la fcène changeait fouvent dans cette comédie, et que par conféquent l'unité de lieu n'y était pas fcrupuleufement obfervée.

V. 9. Je me fuis fouvenu d'un fecret que toi-même
Me donnais hier pour grand, pour rare, pour fuprême.

Un fecret fuprême! voilà à quoi l'efclavage de la rime réduit trop fouvent les auteurs; on emploie les mots les plus impropres, parce qu'ils riment. C'eft le plus grand défaut de notre poëfie. Il vaut mieux rejeter la plus belle penfée que de la mal exprimer.

V. 14. Je fais ce qu'eft Lucrèce, elle eft fage et difcrète.

D'où le fait-il, lui qui arriva hier de Poitiers?

V. 15. A lui faire préfent mes efforts feraient vains.

Il faut dire, *faire un préfent*, ou *faire préfent de quelque chofe.*

V. 21. Si celle-ci venait qui m'a rendu fa lettre ;

n'eft pas français. Il faudrait *celle-là*, ou *celle. Celle* ne doit point fe féparer du *qui ;* mais ce n'eft qu'une petite faute.

V. 30. Mais, Monfieur, attendant que Sabine furvienne,
Et que fur fon efprit vos dons faffent vertu,
Il court quelque bruit fourd qu'Alcippe s'eft battu.

On dit *fe faire une vertu*, *faire une vertu d'un vice ;* mais *faire vertu*, quand il fignifie *faire effet*, n'eft plus d'ufage; et *faire vertu fur quelque chofe*, eft un barbarifme.

SCENE III.

V. 4. Avec ces qualités j'avais lieu d'efpérer
Qu'affez mal-aifément je pourrais m'en parer.

Dans ces deux vers que *Cliton* répète ici après les avoir dits à la fin du fecond acte, on peut remarquer qu'*efpérer* ne fe prenant jamais en mauvaife part, ne peut pas fervir de fynonyme à *craindre*, et qu'ici l'expreffion n'eft point jufte.

V. 18. Et je n'ai point appris qu'elle eût tant d'efficace.

Efficace, pris comme fubftantif, n'eft plus d'ufage ; on dit *efficacité*, ou plutôt on fe fert d'un autre mot.

V. 25. En moins de fermer l'œil on ne s'en fouvient pas.

En moins de fermer l'œil pour *en moins d'un clin d'œil*, n'eft pas français.

V. 36. Vous les hachez menu comme chair à pâtés.
Vous avez tout le corps bien plein de vérités,
Il n'en ſort jamais une.

Ces vers ne paraiſſent-ils pas d'un genre de plaiſanterie trivial, et même trop bas pour le ton général de la pièce?

SCENE IV.

V. 2. . . . . Que mal à propos
Son abord importun vient troubler mon repos!

Il ne peut pas dire qu'il eſt en repos; il ne pourrait trouver ſon père incommode qu'en cas qu'il sût que ſon père vient troubler ſon amour. Il ſerait excuſable alors par l'excès de ſa paſſion; mais il n'a de véritable paſſion que celle de mentir aſſez mal à propos.

V. 12. Je me tiens trop heureux qu'une ſi belle fille,
Si ſage et ſi bien née, entre dans ma famille.

Si ſage et ſi bien née, une fille qui a été ſurpriſe avec un homme pendant la nuit!

SCENE V.

Qu'il me ſoit permis de dire en paſſant que, dans les quatre ſcènes précédentes, la réſurrection d'*Alcippe*, le nouvel embarras de *Dorante* avec *Géronte*, la noble confiance de ce dernier, forment les ſituations les plus heureuſes et les plus comiques. On ne voit point de tels exemples chez les Grecs, ni chez les Latins; auſſi l'auteur italien n'a-t-il pas manqué de traduire toutes ces ſcènes.

SCENE

SCENE VI.

Toutes les fois qu'un acteur entre, ou ſort du théâtre, l'art exige que le ſpectateur ſoit inſtruit des motifs qui l'y déterminent. On ne voit pas trop ici quelle raiſon ramène *Sabine*.

V. 18. **On prend à toutes mains dans le ſiècle où nous ſommes,
Et refuſer n'eſt plus le vice des grands hommes.**

Que veut dire *le vice des grands hommes*, quand il s'agit d'une femme de chambre ?

V. dern. **Je vous conterai lors tout ce que j'aurai fait.**

Ces ſcènes, qui ne conſiſtent qu'à donner de l'argent à des ſuivantes qui font des façons et qui acceptent, ſont devenues auſſi inſipides que fréquentes ; mais alors la nouveauté empêchait qu'on n'en ſentît toute la froideur.

SCENE VII.

V. 2. **Il eſt homme qui fait litière de piſtoles.**

Litière de piſtoles ; expreſſion aujourd'hui proſcrite et entièrement hors d'uſage.

V. 26. **Elle tient, comme on dit, le loup par les oreilles.**

Le proverbe ne paraît-il pas un peu trivial, et la ſcène un peu trop longue, dans la ſituation où ſont les choſes ?

V. 36. **Peut-être que tu mens auſſi-bien comme lui.**

On a déjà dit que *comme* eſt ici un ſolécisme, et qu'il faut *que*.

SCENE VIII.

V. 3. Elle meurt de ſavoir que chante le poulet.

Il faut *ce que chante*. Nous ne devons pas rendre le *quid* des Latins et le *che* des Italiens par le ſimple *que ;* la raiſon en eſt claire ; ce *que* produirait une amphibologie perpétuelle. *Je crois que vous penſez* eſt très-différent de *je crois ce que vous penſez*. *Je vois que vous aimez*, et *je vois ce que vous aimez*, ne ſont pas la même choſe.

L'auteur corrigea depuis :

Comme elle a les yeux fins elle a vu le poulet.

V. 25. Conte-lui dextrement le naturel des femmes.

Dextrement n'eſt plus d'uſage. On ne conte point le naturel ; on le peint, on le décrit.

SCENE IX.

V. 1. Il t'en veut tout de bon et m'en voilà défaite.

Ces ſcènes de *Clarice* et de *Lucrèce* ne ſont ni comiques ni intéreſſantes. Aucune des deux n'aime ; elles jouent un tour aſſez groſſier à *Dorante*, qui doit reconnaître *Clarice* à ſa voix ; et ce ſont elles qui ſont véritablement menteuſes avec lui.

V. 13. Si tu l'aimes, du moins étant bien avertie,
Prends bien garde à ton fait et fais bien ta partie.

Cette expreſſion priſe en ce ſens n'eſt plus d'uſage. Aujourd'hui, *prendre garde à ſon fait* eſt une phraſe très-populaire.

On a remarqué que ces ſcènes de *Clarice* et de *Lucrèce* ſont toutes très-froides. On en demande la raiſon ; c'eſt que ni l'une ni l'autre n'a une vraie paſſion, ni un grand intérêt.

V. 27. . . . Vous n'en casserez, ma foi, que d'une dent;

façon de s'exprimer prise d'un ancien proverbe trivial et indigne d'être écrit, sur-tout en vers.

V. 29. Quand nous le vîmes hier dedans les Tuileries...

Ce vers prouve deux choses; d'abord que la pièce dure deux journées, ensuite que la scène a changé, que le théâtre ne doit plus représenter les Tuileries, mais la place Royale. Il était, à la vérité, assez extraordinaire que ces dames se promenassent si régulièrement dans un jardin, deux journées de suite; mais il ne l'est pas moins qu'elles aient de si longues conférences dans une place.

Au reste la règle des vingt-quatre heures peut très-bien subsister, la pièce commençant à six heures du soir, et finissant le lendemain à la même heure.

V. 46. Soit, mais il est saison que nous allions au temple.

Il est saison, pour *il est temps*, *il est l'heure*, ne se dit plus. De plus, voilà une manière bien froide et bien mal-adroite de finir un acte. Il est temps d'aller à l'église, parce que nous n'avons plus rien à dire.

V. 47. Allons. — Si tu le vois, agis comme tu sais. —
Ce n'est pas sur ce coup que je fais mes essais.

Tu sais ne rime pas avec *essais;* c'est ce qu'on appelle des rimes provinciales. La rime est uniquement pour l'oreille. On prononce *tu sais* comme s'il y avait *tu sés*, et *essais* est long et ouvert. Si on ne voulait rimer qu'aux yeux, *cuiller* rimerait avec *mouiller*. Tous les mots qui se prononcent à peu-près de même, doivent rimer ensemble. Il me paraît que c'est la règle générale concernant la rime.

V. 51. Mais sachez qu'il est homme à prendre sur le vert.

On appelait alors *le vert*, le gazon du rempart sur

lequel on ſe promenait, et de là vient le mot *boule-vert*, vert à jouer à la boule, qu'on prononce aujourd'hui *boulevart*. Le nom de *vert* ſe donnait auſſi au marché aux herbes.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

GERONTE, ARGANTE.

VOICI un monſieur *Argante* dont le ſpectateur n'a point encore entendu parler, qui arrive ſous prétexte de ſolliciter un procès, mais effectivement pour détromper *Géronte*, et lui ouvrir les yeux ſur toutes les fauſſetés que lui a débitées ſon fils. Peut-être déſirerait-on qu'il fût annoncé dès le premier acte ; c'eſt du moins une des règles de l'art. On doit rarement introduire au dénouement un perſonnage qui ne ſoit à la fois annoncé et attendu. D'ailleurs, on ne voit pas de quelle utilité eſt cet *Argante* qui ne paraît qu'un moment, qui ne revient pas même aux dernières ſcènes. *Géronte* n'aurait-il pas pu découvrir auſſi-bien la fauſſeté du mariage de *Dorante* dans une converſation avec *Clarice* ou *Lucrèce*, à qui ſon fils vient de jurer qu'il n'eſt point marié, et qu'il n'a imaginé ce menſonge que pour ſe conſerver la liberté d'offrir à la perſonne qu'il aime ſon cœur et ſa main ? Mais il faut ſonger en quel temps écrivait *Corneille*, et paſſer rapidement aux ſcènes ſuivantes qui ſont ſublimes.

(Le commencement de cette ſcène étant différent dans quelques éditions, on en donne ici les deux leçons.)

Première édition, donnée par Corneille.

GERONTE, ARGANTE.

ARGANTE.

LA ſuite d'un procès eſt un fâcheux martyre.

GERONTE.

Vu ce que je vous ſuis, vous n'aviez qu'à m'écrire,
Et demeurer chez vous en repos à Poitiers ;
J'aurais ſollicité pour vous en ces quartiers ;
Le voyage eſt trop long, et dans l'âge où vous êtes
La ſanté s'intéreſſe aux efforts que vous faites.
Mais puiſque vous voici, je veux vous faire voir,
Et ſi j'ai des amis, et ſi j'ai du pouvoir.
Faites-moi cependant la faveur de m'apprendre
Quelle eſt et la famille et le bien de Pyrandre, *&c.*

Editions poſtérieures à celle donnée par Corneille.

GERONTE, PHILISTE.

GERONTE.

JE ne pouvais avoir rencontre plus heureuſe
Pour ſatisfaire ici mon humeur curieuſe.
Vous avez feuilleté le Digeſte à Poitiers,
Et vu, comme mon fils, les gens de ces quartiers.
Ainſi vous me pouvez facilement apprendre
Quelle eſt et la famille et le bien de Pyrandre, *&c.*

SCENE III.

V. 1. Etes-vous gentilhomme ?

Cette ſcène eſt imitée de l'eſpagnol. Le génie mâle de *Corneille* quitte ici le ton familier de la comédie ; le ſujet

qu'il traite l'oblige d'élever sa voix ; c'est un père justement indigné, c'est

Iratus Chremes (qui) tumido delitigat ore.

On voit ici la même main qui peignit le vieil *Horace* et *Don Diégue*. Il n'est point de père qui ne doive faire lire cette belle scène à ses enfans. Et si l'on disait aux farouches ennemis du théâtre, aux persécuteurs du plus beau des arts : Oserez-vous nier que cette scène, bien représentée, ne fasse une impression plus heureuse et plus forte sur l'esprit d'un jeune homme que tous les sermons que l'on débite journellement sur cette matière ? je voudrais bien savoir ce qu'ils pourraient répondre.

Le *Goldoni*, dans son *Bugiardo*, n'a pu imiter cette belle scène de *Corneille*, parce que *Pantalon Bisognosi* est le père de son Menteur, et que *Pantalon*, marchand vénitien, ne peut avoir l'autorité et le ton d'un gentilhomme. *Pantalon* dit simplement à son fils qu'il faut qu'un marchand ait de la bonne foi.

V. 49. . . . . Mon indulgence, au dernier point venue,
Consentait à tes yeux l'hymen d'une inconnue.

Consentir est un verbe neutre qui régit le datif, c'est-à-dire notre préposition *à* qui sert de datif. On ne dit pas *consentir quelque chose*, mais *à quelque chose*. Dans quelques éditions on a substitué *approuvait* à *consentait*.

SCENE IV.

V. 5. Toutes tierces, dit-on, sont bonnes ou mauvaises.

Cette plaisanterie est tirée de l'opinion où l'on était alors que le troisième accès de fièvre décidait de la guérison ou de la mort.

V. 10. Car je doute à présent si vous aimez Lucrèce.

On ne sait en effet qui *Dorante* aime ; il ne le sait pas

lui-même ; c'eſt une intrigue où le cœur n'a aucune part. *Dorante*, *Lucrèce* et *Clarice* prennent ſi peu de part à cet amour que le ſpectateur n'y prend aucun intérêt. C'eſt un très-grand défaut, comme on l'a déjà dit, et l'intrigue n'eſt point aſſez plaiſante pour réparer cette faute. La pièce ne ſe ſoutient que par le comique des menteries de *Dorante*.

V. 23. Mon cœur entre les deux eſt preſque partagé.

Cela ſeul ſuffit pour refroidir la pièce. S'il ne ſe ſoucie d'aucune, qu'importe celle qu'il aura ?

V. 28. Quoi, même en diſant vrai, vous mentiez en effet ?

Voilà une excellente plaiſanterie, qui prépare le dénouement de l'intrigue.

SCENE V.

(*à la fin.*) Cette ſcène participe de cette froideur cauſée par l'indifférence de *Dorante*. Il demande avec empreſſement comment on a reçu ſa lettre écrite à une perſonne qu'il n'aime guère, et qu'il appelle *ce cher objet* ?

SCENE VI.

V. 32. Votre ame du depuis ailleurs s'eſt engagée.

Du depuis a toujours été une faute ; c'eſt une façon de parler provinciale. Il eſt clair que le *du* eſt de trop avec le *de*.

V. 41. Vous ſerez marié, ſi l'on veut, en Turquie...
Je ſerai marié, ſi l'on veut, en Alger.

Etre marié en Turquie ou bien à Alger, n'eſt pas fort différent. Ce n'eſt pas là enchérir, c'eſt répéter.

V. 47. Moi-mêmes à mon tour je ne fais où j'en suis.

Il ne faut point ici d'*s* à *même*.

V. 54. Sabine m'en a fait un secret entretien. —
Bonne bouche, j'en tiens, mais l'autre la vaut bien.

La méprise de *Dorante* serait plaisante et intéressante, si, aimant passionnément une des deux, il disait à l'une tout ce qu'il croit dire à l'autre. L'auteur espagnol et le français semblent avoir manqué leur but.

Clarice fait connaître, au second acte, qu'elle n'aime ni *Dorante*, ni *Alcippe*, et qu'elle ne veut qu'un mari. Ainsi nul intérêt dans cette pièce; elle se soutient seulement par des méprises et des mensonges comiques. *Faire un entretien* n'est pas français. *Bonne bouche* est trivial, et cette longue méprise est froide.

V. 90. Est-il un plus grand fourbe, et peux-tu l'écouter?

Elle devait lui dire: Je suis *Clarice*, c'est mon nom, et vous avez cru que je m'appelais *Lucrèce*.

V. 104. Vois que fourbe sur fourbe à nos yeux il entasse,
Et ne fait que jouer des tours de passe-passe.

Cette expression populaire ne paraît-elle pas ici déplacée?

V. 108. Si mon père à présent porte parole au vôtre,
Après son témoignage en voudrez-vous quelque autre?

De pareils dénouemens sont toujours froids et vicieux, parce qu'ils n'ont point ce qu'on appelle la péripétie; ils n'excitent aucune surprise; il n'y a ni comique, ni intérêt. *Si mon père consent à mon mariage, y consentez-vous? Oui.* Ce n'est pas la peine de faire cinq actes pour amener quelque chose de si trivial; et, encore une fois, le caractère du *Menteur* est l'unique cause du succès.

V. 115. Je ne lui ferai pas ce mauvais entretien.

Faire un mauvais entretien eſt un barbariſme.

SCENE VII et dernière.

V. 8. Le devoir d'une fille eſt dans l'obéiſſance. —
Venez donc recevoir ce doux commandement.

Il eſt aſſez ſingulier de remarquer que *Corneille* a placé ces deux mêmes vers dans la bouche de *Camille* et de *Curiace*, dans ſa belle tragédie des Horaces.

V. 12. Je changerai pour toi cette pluie en rivières ;

plaiſanterie bien recherchée. Un défaut de cette pièce eſt la répétition des façons et des gaietés d'une ſoubrette à qui l'on fait quelques petits préſens.

V. dern. Par un ſi rare exemple apprenez à mentir.

C'eſt ici une plaiſanterie de valet, mais elle paraît déplacée. On attend la morale de la pièce qui eſt toute contraire au propos de *Cliton*. *Goldoni* ne manque jamais à ce devoir. Tous ſes dénouemens ſont accompagnés d'une courte leçon de vertu. Chez lui le *Menteur* eſt puni, et il doit l'être. Il en a fait un mal-honnête homme, odieux et mépriſable. Le *Menteur*, dans le poëte eſpagnol et dans la copie faite par *Corneille*, n'eſt qu'un étourdi. Il y a peut-être plus d'intérêt dans l'italien, en ce que tous les menſonges de *Bugiardo* ſervent à ruiner les eſpérances d'un honnête homme diſcret, timide et fidelle.

REMARQUES
SUR
LA SUITE DU MENTEUR,

Comédie représentée en 1644.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

LA Suite du Menteur ne réussit point. Serait-il permis de dire qu'avec quelques changemens, elle ferait au théâtre plus d'effet que le Menteur même ? L'intrigue de cette seconde pièce espagnole est beaucoup plus intéressante que la première. Dès que l'intrigue attache, le succès ne dépend plus que de quelques embellissemens, de quelques convenances, que peut-être *Corneille* négligea trop dans les derniers actes de cette pièce.

REMARQUES

SUR

LA SUITE DU MENTEUR.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Dès les premiers vers un grand intérêt commence. *Dorante* eſt en priſon, après avoir diſparu le jour de ſes noces. Il eſt vrai qu'il n'a eu aucune raiſon de s'enfuir quand il allait ſe marier; que c'eſt un caprice impardonnable; que ce caprice même le rend un peu mépriſable; mais il eſt en priſon; ſa maîtreſſe a épouſé ſon père; ce père eſt mort: tout cela excite beaucoup de curioſité. C'eſt une choſe à laquelle il ne faut jamais manquer dans les expoſitions. Toute première ſcène qui ne donne pas envie de voir les autres ne vaut rien.

Vers 25. Et tel vous ſoupçonnait de quelque guériſon
D'un mal privilégié dont je tairai le nom.

Il faut plaindre un ſiècle où l'on préſentait ſur le théâtre de ces idées qui ſont rougir. De plus, *privilégié* doit être de cinq ſyllabes, et *Corneille* le fait de quatre.

V. 27. Pour moi j'écoutais tout, et mis dans mon caprice
Qu'on ne devinait rien que par votre artifice.

Je mis dans mon caprice ne peut ſignifier, *je mis dans ma tête*, *dans ma fantaiſie*, *dans mon imagination*, *dans mon eſprit*; on n'a pas le caprice comme on a une

faculté de l'ame ; on peut bien avoir un caprice dans son idée, mais on n'a point une idée dans son caprice.

V. 32. Attendant le boiteux, je consolais Lucrèce.

Ancienne façon de parler qui signifie *le temps*, parce que les anciens figuraient le temps sous l'emblème d'un vieillard boiteux qui avait des ailes, pour faire voir que le mal arrive trop vîte, et le bien trop lentement.

Nous ne remarquerons pas dans cette pièce toutes les fautes de langage ; elles sont en très-grand nombre ; mais c'est assez d'avertir qu'en général il ne faut pas imiter le style de cet ouvrage trop négligé. Il me semble que la meilleure manière de s'instruire est d'observer soigneusement les fautes des bons écrits, parce qu'elles pourraient être d'un exemple dangereux ; et de remarquer les beautés des pièces moins heureuses, parce que d'ordinaire ces beautés sont perdues.

V. dern. La dernière partie de cette première scène me paraît d'un très-grand mérite. Il y a cependant quelques fautes de langage.

SCENE II.

(*à la fin.*) S'il ne s'agissait dans cette scène que d'une femme qui a vu passer un prisonnier, qui sans le connaître devient amoureuse de lui, qui lui déclare sa passion en lui envoyant de l'argent, ce ne serait qu'une aventure incroyable et indécente de nos anciens romans ; et ce qui n'est ni décent, ni vraisemblable, ne peut jamais plaire ; mais cette *Mélisse* ne fait que son devoir en fesant une démarche si extraordinaire ; elle obéit à son frère, pour lequel *Dorante* est en prison ; elle s'égaye même en obéissant, car elle n'est point encore éprise de *Dorante* ; elle veut à la fois le servir comme elle le doit, l'embarrasser un peu, et voir en même temps s'il est

digne qu'on s'attache à lui. Tout cela eft à la fois noble, intéreffant, et du haut comique. On ne peut que louer l'auteur efpagnol de cette belle invention ; mais il eût fallu y mettre plus d'art et de ménagement.

Les plaifanteries du valet, et l'avidité pour l'argent font très-groffières. On n'a que trop long-temps avili la comédie par ce bas comique, qui n'eft point du tout comique. Ces fcènes de valets et de foubrettes ne font bonnes que quand elles font abfolument néceffaires à l'intérêt de la pièce, et quand elles renouent l'intrigue ; elles font infipides dès qu'on ne les introduit que pour remplir le vide de la fcène ; et cette infipidité, jointe à la baffeffe des difcours, déshonore un théâtre fait pour amufer et pour inftruire les honnêtes gens.

SCENE III.

V. 43. Cette pièce doit être et plaifante et fantafque,
Mais fon nom ?— Votre nom de guerre, LE MENTEUR.
— Les vers en font-ils bons ? fait-on cas de l'auteur?
— La pièce a réuffi, quoique faible de ftyle, *&c.*

Cette tirade et toute cette fcène durent plaire beaucoup en leur temps ; elles rappelaient au public l'idée d'un ouvrage qui avait extrêmement réuffi. Beaucoup de vers du Menteur avaient paffé en proverbe ; et même près de cent ans après un homme de la cour, contant à table des anecdotes très-fauffes, comme il n'arrive que trop fouvent, un des convives fe tournant vers le laquais de cet homme, lui dit : *Cliton, donnez à boire à votre maître.*

SCENE IV.

(*à la fin.*) Cette fcène n'eft-elle pas très-vraifemblable, très-attachante? *Dorante* n'y joue-t-il pas le rôle d'un homme généreux ? n'infpire-t-il pas pour lui un grand

intérêt ? la ſituation n'eſt-elle pas des plus heureuſes ? ne tient-elle pas les eſprits en ſuſpens ? Je doute qu'il y ait au théâtre une pièce mieux commencée.

SCENE VI.

V. 14. Et c'eſt ainſi, Monſieur, que l'on s'amende à Rome ?

Cliton fait fort mal de ne pas approuver un menſonge ſi noble ; et *Dorante* perd ici une belle occaſion de faire voir qu'il eſt des cas où il ſerait infame de dire la vérité. Quel cœur ſerait aſſez lâche pour ne point mentir quand il s'agit de ſauver la vie et l'honneur d'un père, d'un parent, d'un ami ? Il y avait là de quoi faire de très-beaux vers.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 6. Que je voudrais l'aimer, ſi j'étais demoiſelle !

C'EST préciſément ce que dit *Antoine* à *Céſar* dans la tragédie de Pompée : *Et ſi j'étais Céſar je la voudrais aimer.* Cette idée ridicule dans le tragique eſt ici à ſa place. On peut remarquer d'ailleurs que, quand il s'agit d'amour, il y a une infinité de vers qui conviennent également au comique et au tragique. Tout ce qui eſt naturel et tendre peut également s'employer dans les deux genres ; mais ce qui n'eſt que familier ne doit jamais appartenir qu'au genre comique.

Le grand défaut de ce temps-là était de ne pas diſtinguer ces nuances. On n'y parvint que fort tard, quand le goût épuré de la cour de *Louis XIV*, l'eſprit de *Racine*, et la critique de *Boileau*, eurent enfin poſé

ces bornes qu'il était ſi difficile de connaître, et qu'il eſt ſi aiſé de paſſer. On doit avouer que c'eſt un mérite qui ne fut guère connu qu'en France ; l'amour n'a été traité ſur aucun autre théâtre comme il doit l'être. Les auteurs tragiques de toutes les autres nations ont toujours fait parler leurs amans en poëtes.

V. 24. Mais vous ſuivez d'un frère un abſolu pouvoir.

Cela juſtifie entièrement le procédé de *Méliſſe ;* cela rend ſon rôle intéreſſant. Tout annonce juſqu'ici une pièce parfaite pour la conduite. Nous ne parlons point des fautes de ſtyle.

SCENE II.

(*à la fin.*) Cette ſcène redouble encore l'intérêt. L'amour de *Méliſſe*, fondé ſur la reconnaiſſance, dut être attendriſſant. Les ſcènes ſuivantes ſoutiennent cet intérêt dans toute ſa force, malgré les fautes du ſtyle.

SCENE VI.

(*à la fin.*) Cette ſcène du portrait n'eſt-elle pas encore très-ingénieuſe ? Les menteries que fait *Dorante* dans cette pièce ne ſont plus d'une étourderie ridicule comme dans la première ; elles ſont pour la plupart dictées par l'honneur ou par la galanterie ; elles rendent le *Menteur* infiniment aimable.

ACTE TROISIEME.

SCÈNE PREMIERE.

(*à la fin.*) CETTE ſcène ne dément en rien le mérite des deux premiers actes. N'eſt-ce pas l'invention du monde la plus heureuſe, de faire ſecourir *Dorante* par ſon rival *Philiſte*, et de préparer ainſi le plus grand embarras ?

J'écarte, comme je l'ai déjà dit, tous les petits défauts de langage, les plaiſanteries qui ne ſont plus de mode ; je ne m'arrête qu'à la marche de la pièce, qui me paraît toujours parfaite. La manière dont *Méliſſe* envoie à *Dorante* ſon portrait, celle dont il le prend, ce portrait montré à un homme qui paraît ſurpris et fâché de le voir ; encore une fois, y a-t-il rien de mieux ménagé et de plus agréable dans aucune pièce de théâtre ?

SCENE II.

(*à la fin.*) Ces ſcènes avec *Cliton*, ces ſtances ſur un portrait, cette parodie des ſtances par *Cliton*, peuvent avoir nui à la pièce. Ces défauts ſeraient bien aiſés à corriger.

SCENE III.

(*à la fin.*) Cette ſcène où *Méliſſe* voilée vient voir ſi on lui rendra ſon portrait, devait être d'autant plus agréable que les femmes alors étaient en uſage de porter un maſque de velours, ou d'abaiſſer leurs coiffes quand elles ſortaient à pied. Cette mode venait d'Eſpagne, ainſi que la plupart de nos comédies.

SCENE

SCENE IV.

(*à la fin.*) On pouvait tirer un plus grand parti de l'aventure de *Philiste*, qui rencontre sa maîtresse dans la prison de *Dorante*. Ce coup de théâtre qui pouvait fournir les situations les plus intéressantes, ne produit qu'un mensonge aussi plat qu'inutile. Tout se borne à faire passer *Mélisse* pour une lingère. L'intrigue pouvait redoubler, et elle est affaiblie; l'intérêt cesse dès qu'il n'y a plus de danger; le comique cesse aussi, dès qu'il n'est plus dans les situations; et voilà ce qui perd une pièce, que quelques changemens pouvaient rendre excellente.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 37. Quand les ordres du ciel nous ont faits l'un pour l'autre,
Lyse, c'est un accord bientôt fait que le nôtre, *&c.*

Si la Suite du Menteur est tombée, ces vers ne le sont pas; presque tous les connaisseurs les savent par cœur. C'est la même pensée qu'on voit dans Rodogune; et cela prouve que les mêmes choses conviennent quelquefois à la comédie et à la tragédie; mais la comédie a sans doute plus de droit à ces petits morceaux naïfs et galans. Celui-ci a toujours passé pour achevé. Il n'y a que ce vers, *Et, sans s'inquiéter de mille peurs frivoles*, qui dépare un peu ce joli couplet.

Nous avons déjà remarqué combien la rime entraîne de mauvais vers, et avec quel soin il faut empêcher que de deux vers il y en ait un pour le sens, et l'autre pour la rime.

V. 51. Si, comme dit Sylvandre, une ame en fe formant,
Ou defcendant du ciel, prend d'une autre l'aimant,
La fienne a pris le vôtre, &c.

Tout ce qui fuit eft une allufion au roman de l'Aftrée, du marquis d'*Urfé ;* roman qui eut en France beaucoup de réputation et de cours fous les règnes de *Henri IV* et de *Louis XIII*, et qu'on lifait encore, même dans les beaux jours de *Louis XIV*, fur la foi de fa réputation. Toutes ces allufions font toujours froides au théâtre, parce qu'elles ne font point liées au nœud de la pièce ; ce n'eft que de la converfation, ce n'eft que de l'efprit, et toute beauté étrangère eft un défaut.

SCENE II.

(*à la fin.*) Pour n'avoir pas fu mettre en œuvre l'amour de *Méliffe* et le don de fon portrait, la pièce languit.

Cette fcène de *Cléandre* et de *Méliffe* n'eft qu'ingénieufe. Toutes ces petites fineffes refroidiffent les fpectateurs ; il faut attacher dans la comédie comme dans la tragédie, quoique par des moyens abfolument différens. Il faut que le cœur foit occupé ; il faut qu'on défire et qu'on craigne ; les fituations doivent être vives ; c'eft ici tout le contraire.

SCENE III.

(*à la fin.*) Cette fcène augmente l'ennui.

SCENE IV.

(*à la fin.*) Tout eft manqué.

SCENE V.

(*à la fin.*) C'eft encore pis ; cette *Méliffe* qui prend *Philifte* fon amant pour *Dorante*, ce *Cliton* qui crie au fecours, font tomber la pièce.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

(*à la fin.*) CES ſcènes, où les valets font l'amour à l'imitation de leurs maîtres, ſont enfin proſcrites du théâtre avec beaucoup de raiſon. Ce n'eſt qu'une parodie baſſe et dégoûtante des premiers perſonnages.

SCENE III.

(*à la fin.*) Cette ſcène pouvait faire un très-grand effet, et ne le fait point. Les plus beaux ſentimens n'attendriſſent jamais quand ils ne ſont pas amenés, préparés par une ſituation preſſante, par quelque coup de théâtre, par quelque choſe de vif et d'animé.

SCENE V et dernière.

(*à la fin.*) Cette ſcène eſt encore manquée. L'auteur n'a point fait de *Philiſte* l'uſage qu'il en pouvait faire. Un rival ne doit jamais être un perſonnage épiſodique et inutile. *Philiſte* eſt froid; et c'eſt, comme on l'a dit ſi ſouvent, le plus grand des défauts. Ce refrain, *Rentrez dans la priſon dont vous vouliez ſortir*, eſt encore plus froid que le caractère de *Philiſte;* et cette petite fineſſe anéantit tout le mérite que pouvait avoir *Philiſte* en ſe ſacrifiant pour ſon ami.

Je ne ſais ſi je me trompe; mais en donnant de l'ame à ce caractère, en mettant en œuvre la jalouſie, en retranchant quelques mauvaiſes plaiſanteries de *Cliton*, on ferait de cette pièce un chef-d'œuvre.

Examen de la Suite du Menteur, tome II, page 523.

Le lecteur doit être averti que tous ces examens à la fin des pièces sont de *Pierre Corneille.*

Le contraire eſt arrivé de Théodore, *que les troupes de Paris n'y ont point rétablie* (au théâtre) *depuis ſa diſgrâce, mais que celles des provinces y ont fait aſſez paſſablement réuſſir.*

Il ne faut jamais juger d'une pièce par les ſuccès des premières années, ni à Paris, ni en province; le temps ſeul met le prix aux ouvrages; et l'opinion réfléchie des bons juges eſt à la longue l'arbitre du goût du public.

REMARQUES
SUR POMPÉE,
TRAGEDIE REPRESENTÉE EN 1644.

Remercîment de P. Corneille à M. le cardinal Mazarin, *tome III*, *page 5.*

Vers 1. Non, tu n'es point ingrate, ô maîtresse du monde,
Qui de ce grand pouvoir sur la terre et sur l'onde,
Malgré l'effort des temps, retiens sur nos autels
Le souverain empire et des droits immortels.

Sur la terre et sur l'onde, est devenu, comme on l'a déjà remarqué, un lieu commun qu'il n'est plus permis d'employer.

V. 5. Si de tes vieux héros j'aime encor la mémoire,
Tu relèves mon nom sur l'aile de leur gloire.

On dirait bien, *sur l'aile de la Gloire*, parce que la gloire est personnifiée ; mais *leur gloire* ne peut l'être.

V. 9. C'est toi, grand Cardinal, homme au-dessus de l'homme.

Homme au-dessus de l'homme, est bien fort pour le cardinal *Mazarin*. Que dirait-on de plus des *Antonins* ?

V. 19. Et c'est je ne sais quoi d'abaissement secret,
Où quiconque a du cœur ne consent qu'à regret ;

n'est pas français.

V. 29. Ainsi le grand Auguste, autrefois dans ta ville,
Aimait à prévenir l'attente de Virgile.

Il est triste que *Corneille* ait comparé *Mazarin* et *Montauron* à *Auguste*.

V. 37. Quand j'ai peint un Horace, un Augufte, un Pompée,
Affez heureufement ma mufe s'eft trompée,
Puifque, fans le favoir, avecque leur portrait,
Elle tirait du tien un admirable trait.

Il eft encore plus trifte qu'il *tire un admirable trait* du portrait du cardinal *Mazarin*, en peignant *Horace*, *Céfar* et *Pompée*.

V. 44. Les Scipions vainqueurs, et les Catons mourans,
Les Pauls, les Fabiens; alors de tous enfemble,
On en verra fortir un tout qui te reffemble.

Les *Scipions* achèvent cette étonnante flatterie.

Boileau avait en vue ces fauffes louanges prodiguées à un miniftre, quand il dit à M. de *Seignelai* :

Si pour faire fa cour à ton illuftre père,
Seignelai, quelque auteur d'un faux zèle emporté,
Au lieu de peindre en lui la noble activité,
La folide vertu, la vafte intelligence,
Le zèle pour fon roi, l'ardeur, la vigilance,
La conftante équité, l'amour pour les beaux arts,
Lui donnait des vertus d'Alexandre ou de Mars;
Et pouvant juftement l'égaler à Mécène,
Le comparait au fils de Pelée ou d'Alcmène :
Ses yeux, d'un tel difcours faiblement éblouis,
Bientôt dans ce tableau reconnaîtraient Louis.

Horace avait dit la même chofe dans fa feizième épître du premier livre;

Si quis bella tibi terrâ pugnata marique, &c.

V. 65. Mais ne te laffe point d'illuminer mon ame,
Ni de prêter ta vie à conduire ma flamme.

On ne prête point une vie à conduire une flamme. Il veut dire, *ne ceffe d'échauffer mon génie par tes illuftres actions*.

V. 69. Délaſſe en mes écrits ta noble inquiétude.

On ſe délaſſe de ſes travaux par des écrits agréables ; on ne délaſſe point une inquiétude.

Ajoutons à ces remarques, qu'on peut trop flatter un cardinal, et faire des tragédies pleines de ſublime.

POMPÉE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Que devant Troye en flamme Hécube déſolée
Ne vienne point pouſſer une plainte ampoulée,
Ni ſans raiſon décrire en quels affreux pays
Par ſept bouches l'Euxin reçoit le Tanaïs.

BOILEAU, *Art poëtique.*

A plus forte raiſon, un roi d'Egypte qui n'a point vu Pharſale, et à qui cette guerre eſt étrangère, ne doit point dire que les dieux étaient étonnés en ſe partageant, qu'ils n'oſaient juger, et que la bataille a jugé pour eux. Dès qu'on reconnaît des dieux, on doit convenir qu'ils ont jugé par la bataille même. *Ces champs empeſtés*, *ces montagnes de morts qui ſe vengent*, *ces débordemens de parricides*, *ces troncs pourris* étaient notés par *Boileau* comme un exemple d'enflure et de déclamation. Il fallait dire ſimplement :

Le deſtin ſe déclare ; et le droit de l'épée
Juſtifiant Céſar a condamné Pompée.

C'était parler en roi. Les vers ampoulés ne conviennent pas dans un conseil d'Etat. Il n'y a donc qu'à retrancher des vers sonores et inutiles, pour que la pièce commence noblement ; car l'ampoulé n'est pas plus noble que convenable.

V. 14. Justifiant César et condamnant Pompée, *&c.*

Il y avait dans la première édition :

Justifie César et condamne Pompée.

On ne trouve guère, dans toutes les pièces de *Corneille*, que cette seule faute contre les règles de notre versification.

V. 23. Sa déroute orgueilleuse en cherche aux mêmes lieux,
Où contre les Titans en trouvèrent les dieux.

Une déroute orgueilleuse qui cherche un asile, ne présente ni une idée vraie, ni une idée nette. *Où les dieux en trouvèrent contre les Titans*, est une idée qui pourrait être admise dans une ode, où le poëte se livre à l'enthousiasme ; mais dans un conseil, on parle sérieusement. De plus, *Pompée* serait ici le dieu, et *César* le titan ; et si une comparaison poëtique était une raison, c'en serait une en faveur de *Pompée*.

V. 25. Il croit que ce climat, en dépit de la guerre, . . .
Pourra prêter l'épaule au monde chancelant ;

est dans ce même genre de déclamation ampoulée. *Lucain* lui-même n'est pas tombé dans ce défaut. Observez que dans cette déclamation, *prêter l'épaule*, est du genre familier. Enfin un climat qui *prête l'épaule*, forme une image trop incohérente. Comment l'auteur de Cinna put-il se livrer à un pareil phébus ? C'est qu'il y eut de mauvais critiques, qui ne trouvèrent pas les beaux vers de Cinna assez relevés ; c'est que de son temps on n'avait ni connaissance, ni goût : cela est si vrai, que *Boileau* fut

le premier qui fit connaître combien ce commencement eſt défectueux.

V. 30. Il veut que notre Egypte, en miracles féconde,
Serve à ſa liberté de ſépulcre ou d'appui.

Appui n'eſt pas l'oppoſé de *ſépulcre*; mais c'eſt une très-légère faute.

V. 45. . . . . Nous aurons la gloire
D'achever de Céſar ou troubler la victoire.

On peut dire également ici *de troubler* ou *troubler*, parce que le *de* répété eſt déſagréable. Mais *troubler* n'eſt pas le mot propre ; une *victoire troublée* n'a pas un ſens aſſez déterminé, aſſez clair.

V. 47. Et jamais potentat n'a vu ſous le ſoleil
Matière plus illuſtre agiter ſon conſeil.

Dans les éditions ſubſéquentes, il y a :

Et je puis dire enfin que jamais potentat
N'eut à délibérer d'un ſi grand coup d'Etat.

L'uſage veut aujourd'hui que *délibérer* ſoit ſuivi de *ſur*; mais le *de* eſt auſſi permis. On délibéra du ſort de *Jacques II* dans le conſeil du prince d'Orange : mais je crois que la règle eſt de pouvoir employer le *de* quand on ſpécifie les intérêts dont on parle. On délibère aujourd'hui *de* la néceſſité, ou *ſur* la néceſſité d'envoyer des ſecours en Allemagne ; on délibère *ſur* de grands intérêts, *ſur* des points importans.

V. 49. Sire, quand par le fer les choſes ſont vidées,
La juſtice et le droit ſont de vaines idées.

Les choſes vidées, n'eſt pas du ſtyle noble ; de plus on vide un procès, une querelle ; on ne vide pas une choſe.

V. 51. Et qui veut être juſte en de telles ſaiſons,
Balance le pouvoir et non pas les raiſons.
Voyez donc votre force, *&c.*

En de telles ſaiſons, eſt pour la rime. *Balance le pouvoir et non pas les raiſons ;* il veut dire, *examine ce qu'il peut et non pas ce qu'il doit :* mais il ne l'exprime pas. On ne balance point le pouvoir ; cette expreſſion eſt impropre et obſcure, et c'eſt préciſément les raiſons politiques qu'on balance. Le dernier vers eſt imité de *Lucain.*

Metiri ſua regna decet, vireſque fateri,

V. 55. Céſar n'eſt pas le ſeul qu'il fuie en cet Etat,
Il fuit et le reproche et les yeux du Sénat. . .

Nec ſoceri tantùm arma fugit, fugit ora Senatûs
Cujus theſſalicas ſaturat pars magna volucres ;
Et metuit gentes quas uno in ſanguine miſtas
Deſeruit, regeſque timet quorum omnia merſit.

V. 57. Dont plus de la moitié piteuſement étale
Une indigne curée aux vautours de Pharſale.

Piteuſement, *curée*, expreſſions baſſes en poëſie.

V. 59. Il fuit Rome perdue ; il fuit tous les Romains
A qui par ſa défaite il met les fers aux mains.

Perdue n'eſt pas le mot propre ; on ne fuit pas ce qu'on a perdu.

V. 65. Auteur des maux de tous, il eſt à tous en butte,
Et fuit le monde entier écraſé ſous ſa chute.

Comment peut-on fuir l'univers écraſé ? Comment et où fuir quand on eſt écraſé avec cet univers ? cette métaphore n'eſt pas plus juſte qu'un *climat qui prête l'épaule.*

V. 70. Soutiendrez-vous un faix ſous qui Rome ſuccombe ?

Tu, Ptolomæe, potes Magni fulcire ruinam
Sub quâ Roma cadit ?

V. 71. Sous qui tout l'univers ſe trouve foudroyé.

Un faix ſous qui l'on ſe trouve foudroyé, eſt encore une de ces figures fauſſes, une de ces images incohérentes qu'on ne peut admettre. Un faix ne foudroie pas.

V. 73. Quand on veut ſoutenir ceux que le ſort accable,
A force d'être juſte on eſt ſouvent coupable.

Jus et fas multos faciunt, Ptolomæe, nocentes.

V. 75. Et la fidélité qu'on garde imprudemment,
Après un peu d'éclat traîne un long châtiment.

Dat pœnas laudata fides, cùm ſuſtinet (inquit)
Quos fortuna premit.

V. 77. Trouve un noble revers dont les coups invincibles,
Pour être glorieux ne ſont pas moins ſenſibles.

Ces termes ne paraîtront pas juſtes à ceux qui exigent la pureté du langage, et la juſteſſe des figures. En effet, un coup n'eſt pas *invincible*, parce qu'un coup ne combat pas.

V. 80. Rangez-vous du parti des deſtins et des Dieux.

. . . . *Fatis accede, Deiſque.*

V. 81. Et ſans les accuſer d'injuſtice et d'outrage. . .

Accuſe-t-on les deſtins d'outrage ?

V. 82. Puiſqu'ils ſont les heureux, adorez leur ouvrage. . .
Et pour leur obéir perdez le malheureux.

Et cole felices. Miſeros fuge.

V. 85. Preſſé de toutes parts des colères céleſtes. . .

Colère, ſubſtantif, n'admet point le pluriel.

V. 86. Il en vient deſſus vous faire fondre les reſtes.

Deſſus vous, eſt une faute contre la langue, et *faire fondre* en eſt une contre l'harmonie : et quelle expreſſion que les *reſtes des colères !*

V. 87. Et ſa tête qu'à peine il a pu dérober,
Toute prête de cheoir, cherche avec qui tomber.
Poſtquam nulla manet rerum fiducia, quærit
Cum qua gente cadat.

V. 89. Sa retraite chez vous en effet n'eſt qu'un crime.

La retraite de *Pompée* peut-elle être repréſentée comme un crime et comme un effet de ſa haine contre *Ptolomée?* Eſt-ce ainſi que s'exprime un miniſtre d'Etat ? n'eſt-ce point aller au-delà du but ? Tout le reſte de ce morceau eſt d'une beauté achevée, et plus le fonds du diſcours eſt naturel et vrai, plus les exagérations emphatiques ſont déplacées.

V. 90. Elle marque ſa haine et non pas ſon eſtime.

Cette exagération d'un miniſtre d'Etat eſt trop évidemment fauſſe. Eſt-ce une preuve de haine que de demander un aſile ?

V. 91. Il ne vient que vous perdre en venant prendre port.

Venant prendre port, expreſſion trop triviale pour la tragédie.

V. 93. Il devait mieux remplir nos vœux et notre attente.
. . . . *Votis tua fovimus arma.*

V. 95. Il n'eût ici trouvé que joie, et que feſtins.

On pourrait encore dire que *joie et feſtins*, ne ſont pas l'expreſſion convenable dans la bouche d'un miniſtre d'Etat. C'eſt ainſi qu'on parlerait de la réception d'une bourgeoiſe.

V. 97. J'en veux à sa disgrâce et non à sa personne.
J'exécute à regret ce que le ciel ordonne, *&c.*

Hoc ferrum, quod fata jubent proferre, paravi,
Non tibi, sed victo. Feriam tua viscera, Magne,
Malueram soceri.

V. 101. Vous ne pouvez enfin qu'aux dépens de ma tête
Mettre à l'abri la vôtre et parer la tempête.

On ne pare point une tempête.

V. 105. Le choix des actions ou mauvaises ou bonnes
Ne fait qu'anéantir le pouvoir des couronnes.

Sceptrorum vis tota perit, cùm pendere justa
Incipit.

Ces deux vers obscurs et entortillés affaiblissent cette tirade. C'est d'ailleurs trop retourner, trop répéter la même chose.

V. 107. Le droit des rois consiste à ne rien épargner.
La timide équité détruit l'art de régner.

Cette maxime horrible n'est point du tout convenable ici; il ne s'agit point du droit des rois contre d'autres rois, ni avec leurs sujets; il ne s'agit que de mériter la faveur de *César*. *Ptolomée* est lui-même une espèce de sujet, un vassal, à qui on propose de flatter son maître par une action infame. Ainsi la dernière partie du discours de *Photin* péche contre la raison autant que contre la morale.

V. 109. Quand on craint d'être injuste, on a toujours à craindre.
. . . . . . *Semper metuet quem sæva pudebunt.*

V. 110. Et qui veut tout pouvoir doit oser tout enfreindre,
Fuir comme un déshonneur la vertu qui le perd,
Et voler sans scrupule au crime qui le sert.

C'eſt ce qu'on a dit quelquefois des miniſtres ; mais ils ne parlent jamais ainſi. Un homme qui veut faire paſſer ſon avis, ne lui donne point de ſi abominables couleurs. La Saint-Barthelemi même ne fut point préſentée dans le conſeil de *Charles IX* comme un crime, mais comme une ſévérité néceſſaire. La tragédie eſt une imitation des mœurs, et non pas une amplification de rhétorique.

Cette faute de *Corneille* a perdu pluſieurs auteurs. Leurs perſonnages débitent avec un enthouſiaſme de poëte, des maximes atroces, et de fades lieux communs d'horreurs inſipides, qui ſéduiſent quelquefois le parterre dans un roman barbarement dialogué. On a récité ſur le théâtre ces vers :

Chacun a ſes vertus ainſi qu'il a ſes dieux.
Le ſceptre abſout toujours la main la plus coupable.
Le crime n'eſt forfait que pour les malheureux.
Telle eſt donc de ces lieux l'influence cruelle
Que juſqu'à la vertu s'y rendra criminelle.
Oui, lorſque de ſes ſoins la juſtice eſt l'objet,
Elle y doit emprunter le ſecours du forfait.
Vertu ! c'eſt à ce prix qu'on te doit dédaigner.

Voilà des ſentences dignes de la Grève, dont pluſieurs de nos pièces ont été remplies : voilà les vers barbares dignes de ces maximes qui ont retenti ſur nos théâtres. Nous avons vu une mère amoureuſe de ſon fils qui diſait hardiment :

Dieux qui m'abandonnez à ces honteux tranſports,
N'en attendez, cruels, ni douleurs, ni remords.
Je ne tiens mon amour que de votre colère.
Mais pour vous en punir je prétends m'y complaire.

Les dieux qui n'*attendent pas la douleur* de cette vieille, et qui ſont punis par la *complaiſance* de la vieille dans ſon inceſte, doivent être bien étonnés ; et les gens de goût

doivent l'être bien davantage de la vogue qu'ont eue pendant quelque temps ces infamies abſurdes écrites en gaulois.

Nous avons entendu dans Catilina des vers encore plus révoltans et plus ridicules.

> Qu'il ſoit cru fourbe, ingrat, parjure, impitoyable,
> Il ſera toujours grand s'il eſt impénétrable.
> Tel on déteſte avant que l'on adore après.

Ce n'eſt que depuis quelque temps que le parterre a ſenti l'horreur et le ridicule de ces maximes. *Narciſſe*, dans Britannicus, ne dit point à *Néron :* Commettez un crime, c'eſt à vous qu'il appartient d'en faire. Il ne débite aucune de ces maximes d'un vain déclamateur.

V. 124. Qui n'eſt point au vaincu ne craint point le vainqueur.

> *Quidquid non fuerit Magni dùm bella geruntur,*
> *Nec victoris erit.*

V. 126. Vous pouvez adorer Céſar ſi l'on l'adore.

Il faut éviter ces ſyllabes déſagréables de *l'on l'a.*

V. 127. Mais quoique vos encens le traitent d'immortel,
Cette grande victime eſt trop pour ſon autel.

Encens ne ſouffre point le pluriel. On offre de l'encens aux immortels, mais l'encens ne traite point d'immortel.

On peut obſerver ici qu'en aucune langue les métaux, les minéraux, les aromates, n'ont jamais de pluriel. Ainſi, chez toutes les nations on offre de l'or, de l'encens, de la myrrhe, et non des *ors*, des *encens*, des *myrrhes.*

V. 132. En uſant de la forte on ne vous peut blâmer ;

n'eſt ni français, ni noble. On dit dans le langage familier, *en uſer de la ſorte*, mais non pas *uſer de la ſorte.*

V. 137. Quoique doive un monarque, et dût-il ſa couronne,
Il doit à ſes ſujets encor plus qu'à perſonne.
Il ceſſe de devoir quand la dette eſt d'un rang
A ne point l'acquitter qu'aux dépens de leur ſang.

Une dette eſt tròp forte, trop grande, elle n'eſt pas *d'un rang à ne point l'acquitter qu'aux ;* ce *point* eſt de trop, jamais on ne l'emploie que dans le ſens abſolu : *Je n'irai point, je n'irai qu'à cette condition.*

V. 145. Il le ſervit enfin, mais ce fut de la langue.
La bourſe de Céſar fit plus que ſa harangue.

La langue, *la bourſe*, ſont des expreſſions trop familières. Voyez comme il eſt difficile de dire noblement les petites choſes, et comme il eſt aiſé de traiter les autres avec emphaſe. Le grand art des vers conſiſte à n'être jamais ni ampoulé, ni bas.

V. 147. . . . . Pompée et ſes diſcours
Pour rentrer en Egypte étaient un froid ſecours.

Un ſecours n'eſt ni chaud ni froid. Le mot propre eſt ſouvent difficile à rencontrer, et quand il eſt trouvé, la gêne du vers et de la rime empêche qu'on ne l'emploie.

V. 152. Comme il parla pour vous, vous parlerez pour lui.
Ainſi vous le pouvez et devez reconnaître.

On reconnaît un bienfait, mais non pas la perſonne. *Je vous reconnais*, n'eſt pas français, et ne forme point de ſens, à moins qu'il ne ſignifie au propre : *Je ne vous remettais pas, et je vous reconnais ;* ou bien *je reconnais là votre caractère.*

V. 161. Sire, je ſuis romain, *&c.*

Le raiſonnement de *Septime* eſt encore plus fort que celui d'*Achillas*. Cette ſcène eſt au fond parfaitement traitée,

traitée, et à quelques fautes près (qu'on eſt toujours obligé de remarquer pour l'utilité des jeunes gens et des étrangers), elle eſt très-forte de raiſonnement.

V. 169. . . . C'eſt lui laiſſer et ſur mer et ſur terre
La ſuite d'une longue et difficile guerre.

Il faut éviter autant qu'on peut ces hémiſtiches trop communs, *et ſur mer et ſur terre*, qui ne ſont que pour la rime, et qui ſont tout languir; *laiſſer ſuite d'une guerre*, n'eſt pas français.

V. 173. Le livrer à Céſar n'eſt que la même choſe;

expreſſion trop familière et trop triviale : de plus, livrer *Pompée* à *Céſar*, n'eſt pas la même choſe que le renvoyer. Il y a une différence immenſe entre laiſſer un homme en liberté, et le mettre dans les mains de ſon ennemi.

V. 180. Auſſi-bien qu'à Pompée il vous voudra du mal.

Il vous voudra du mal, eſt une expreſſion de comédie.

V. 181. Il faut le délivrer du péril et du crime,
Aſſurer ſa puiſſance et ſauver ſon eſtime.

Sauver ſon eſtime, ne forme aucun ſens. Veut-il dire que *Ptolomée* conſervera l'eſtime qu'on a pour *Céſar*, ou l'eſtime que *Céſar* a pour *Ptolomée*, ou l'eſtime que *Céſar* fait de lui-même? dans les trois cas, *ſauver l'eſtime*, eſt trop impropre. *J'évite d'être long, et je deviens obſcur.*

V. 189. N'examinons donc plus la juſtice des cauſes,
Et cédons au torrent qui traîne toutes choſes.

Des cauſes, eſt un terme de barreau. *Toutes choſes*, eſt trop proſaïque, quoique dans les délibérations la poëſie tragique ne doive point s'élever au-deſſus de la proſe ſoutenue; et d'ailleurs *toutes choſes*, et *la même choſe*, dans une page, eſt d'un ſtyle trop négligé. On ne peut trop

répéter qu'on eſt dans l'obligation de remarquer ces fautes, de peur que les jeunes gens qui n'auraient pas la même excuſe que *Corneille*, n'imitent des défauts qu'on devait lui pardonner, mais qu'on ne pardonne plus aujourd'hui.

V. 195. Abattons ſa ſuperbe avec ſa liberté.

La *ſuperbe* ne ſe dit plus dans la poëſie noble ; il eſt aiſé d'y ſubſtituer *orgueil.* On n'abat point la liberté, on la détruit ; rien n'eſt beau ſans le mot propre.

Ces remarques ne portent point ſur l'eſſentiel de la pièce; mais il faut avertir de tout les lecteurs qui veulent s'inſtruire, et ceux qui nous ſont l'honneur d'apprendre notre langue.

V. 105. Allez donc, Achillas, allez avec Septime,
Nous immortaliſer par cet illuſtre crime.

Cette penſée eſt trop emphatique. *Ptolomée* peut-il dire qu'il s'immortaliſera par un aſſaſſinat? Cette illuſion qu'il ſe fait, eſt-elle bien dans la nature? les raiſons qu'il en apporte ſont-elles de vraies raiſons? les nations ſeront-elles moins eſclaves pour être eſclaves du maître de Rome? S'exprimer ainſi, c'eſt ſubſtituer une amplification de rhétorique à la ſolidité d'un conſeil d'Etat. Quel eſt le ſouverain qui dirait : Allons nous immortaliſer par un illuſtre crime? La tragédie doit être l'imitation embellie de la nature. Ces défauts dans le détail n'empêchent pas que le fond de cette première ſcène ne ſoit une des plus belles expoſitions qu'on ait vue ſur aucun théâtre. Les anciens n'ont rien qui en approche ; elle eſt auguſte, intéreſſante, importante ; elle entre tout d'un coup en action ; les autres expoſitions ne ſont qu'inſtruire du ſujet de la pièce, celle-ci en eſt le nœud : placez-la dans quelque acte que vous vouliez, elle ſera toujours attachante. C'eſt la ſeule qui ſoit dans ce goût.

SCENE II.

V. 2. De l'abord de Pompée elle eſpère autre iſſue.

Autre iſſue, ne ſe dit que dans le ſtyle comique. Il faut dans le ſtyle noble, *une autre iſſue*. On ne ſupprime les articles et les pronoms que dans ce familier qui approche du ſtyle marotique. Sentir joie, faire mauvaiſe fin, &c. obſervez encore qu'*iſſue* n'eſt pas le mot propre. Un abord n'a point d'*iſſue*. Il faut toujours ou le mot propre, ou une métaphore noble.

V. 5. Elle ſe croit déjà ſouveraine maîtreſſe
D'un ſceptre partagé que ſa bonté lui laiſſe.

On ne ſait par la conſtruction à quoi ſe rapporte *ſa bonté*.

V. 8. De mon trône dans l'ame elle prend la moitié.

Ce mot *prend*, n'eſt pas aſſez noble.

V. 9. Où de ſon vain orgueil les cendres rallumées
Pouſſent déjà dans l'air de nouvelles fumées.

Jamais un orgueil n'eut de cendres. Ces fumées pouſſées par les cendres de l'orgueil, ne ſont guère plus admiſſibles. Tout ce qui n'eſt pas naturel doit être banni de la poëſie et de la proſe.

V. 13. Sans doute il jugerait de la ſœur et du frère,
Suivant le teſtament du feu roi votre père,
Son hôte et ſon ami qui l'en voulut ſaiſir.

Le feu roi votre père, eſt trop proſaïque, et il y a un enjambement que les règles de notre poëſie ne ſouffrent point dans le ſtyle ſérieux des vers alexandrins. *Qui l'en voulut ſaiſir*, eſt un terme de chicane. Ma partie eſt ſaiſie de ce teſtament. On a ſaiſi ma partie de ces pièces.

V. 16. Jugez, après cela, de votre déplaifir.

Ce vers n'a pas un fens clair. Eft-ce du déplaifir qu'a eu *Ptolomée* ? On ne peut dire à un homme, jugez de la peine que vous avez eue : eft-ce du déplaifir qu'il aura ? il fallait donc l'exprimer, et dire, jugez de votre déplaifir fi *Pompée* venait mettre *Cléopâtre* fur le trône : de plus, cette raifon de *Photin* peut être alléguée contre *Céfar* bien plus que contre *Pompée*.

V. 20. Car c'eft ne régner pas qu'être deux à régner.

C'eft exprimer baffement ce qui demande de l'élévation.

SCENE III.

V. 3. Je lui viens d'envoyer Achillas et Septime. —
Quoi! Septime à Pompée, à Pompée Achillas!

Ce vers en dit plus que vingt n'en pourraient dire. La fimple expofition des chofes eft quelquefois plus énergique que les plus grands mouvemens de l'éloquence. Voilà le véritable dialogue de la tragédie : il eft fimple, mais plein de force ; il fait penfer plus qu'il ne dit. *Corneille* eft le premier qui ait eu l'idée de cette vraie beauté ; mais elle eft très-difficile à faifir, et il ne l'a pas toujours employée.

V. 13. Il eft toujours Pompée, et vous a couronné. —
Il n'en eft plus que l'ombre, et couronna mon père,
Dont l'ombre et non pas moi lui doit ce qu'il efpère.

Il n'en eft plus que l'ombre. Donc c'eft à l'*ombre* de mon père à le payer. Quel raifonnement ! et quel mauvais jeu de mots !

V. 23. Mais fongez qu'au port même il peut faire naufrage.

Ptolomée ne commet-il pas ici une indifcrétion, en

fesant entendre à sa sœur dont il se défie, qu'il va faire assassiner *Pompée?* ne doit-il pas craindre qu'elle ne l'en avertisse ? Je ne crois pas qu'il soit permis de mettre sur la scène tragique un prince imprudent et indiscret, à moins d'une grande passion qui excuse tout. L'imprudence et l'indiscrétion peuvent être jouées à la comédie; mais sur le théâtre tragique, il ne faut peindre que des défauts nobles. *Britannicus* brave *Néron* avec la hauteur imprudente d'un jeune prince passionné ; mais il ne dit pas son secret à *Néron* imprudemment.

V. 36. Après tout, c'est ma sœur, oyez sans repartir.

Oyez ne se dit plus. L'usage fait tout.

V. 40. Cette haute vertu dont le ciel et le sang
Enflent toujours les cœurs de ceux de notre rang.

Le ciel et le sang qui enflent le cœur de vertu, n'est pas une expression convenable. Le mot *enfler* est fait pour l'orgueil. On pourrait encore dire, *enfler d'une vaine espérance.*

V. 46. Confessez-le, ma sœur, vous sauriez vous en taire,
N'était le testament du feu roi notre père.

N'était est une expression du style le plus familier, et prise encore du barreau. *Le feu roi notre père*, deux fois répété, n'est pas d'un style assez châtié. Ces façons de parler ne sont plus permises. La poësie ne doit pas être enflée, mais elle ne doit pas être trop familière ; c'est une observation qu'on est obligé de faire souvent. C'est un défaut trop grand dans cette pièce que ce mélange continuel d'enflure et de familiarité.

V. 57. Il fut jusques à Rome implorer le Sénat.

Il fut implorer, c'était une licence qu'on prenait autrefois. Il y a même encore plusieurs personnes qui disent, je fus le voir, je fus lui parler; mais c'est une faute, par

la raiſon qu'on *va* parler, qu'on *va* voir: on n'*eſt* point parler, on n'*eſt* point voir. Il faut donc dire, *j'allai le voir*, *j'allai lui parler*, *il alla l'implorer*. Ceux qui tombent dans cette faute ne diraient pas, je *fus* lui remontrer, je *fus* lui faire apercevoir.

V. 58. Il nous mena tous deux pour toucher ſon courage.

Quand on parle du courage de *Céſar*, on entend toujours ſa valeur. Mais ici *Cléopâtre* entend ſon ame, ſon cœur. Le mot de *courage* était entendu en ce ſens du temps de *Corneille;* nous avons vu que *Félix* dit à *Pauline*, *ton courage était bon.*

V. 60. . . . Ce peu de beauté que m'ont donné les cieux
D'un aſſez vif éclat feſait briller mes yeux ;
Céſar en fut épris.

Il n'eſt guère dans les bienſéances qu'une princeſſe parle ainſi devant des miniſtres. La décence eſt une des premières lois de notre théâtre: on n'y peut manquer qu'en faveur du grand tragique, dans les occaſions où la paſſion ne ménage plus rien.

V. 70. Après avoir pour nous employé ce grand homme,
Qui nous gagna ſoudain toutes les voix de Rome,
Son amour en voulut ſeconder les efforts.

Que veut dire *en ſeconder les efforts?* Eſt-ce aux efforts des voix de Rome que cet *en* ſe rapporte ? ſont-ce les efforts de l'amour de ce grand homme ? cet *en* eſt également vicieux dans l'un et l'autre ſens.

V. 73. Et nous ouvrant ſon cœur, nous ouvrit ſes tréſors.

Ouvrir ſon cœur et ſes tréſors, ſemble un jeu de mots. Tout ce qui a l'air de pointe eſt l'oppoſé du ſtyle ſérieux.

V. 74. Nous eûmes de ſes feux encore en leur naiſſance
Et les nerfs de la guerre et ceux de la puiſſance.

Nous eûmes de ses feux les nerfs de la guerre. Cette expression n'est pas française : qu'est-ce qu'un nerf qu'on a d'un feu ? L'idée est plus répréhensible que l'expression. Une femme ne se vante point ainsi d'avoir un amant ; cela n'est permis que dans les rôles comiques.

V. 86. Certes, ma sœur, le conte est fait avec adresse. —
César viendra bientôt, et j'en ai lettre expresse.

Ces vers sont de la pure comédie.

Cette scène eût été bien plus belle, si *Cléopâtre* n'eût fait parler que sa fierté et sa vertu, et si elle ne se fût point vantée que *César* était amoureux d'elle.

J'en ai lettre expresse. Style familier et bourgeois.

V. 87. Je n'ai reçu de vous que mépris et que haine.

On ne dit point, *je n'ai reçu que haine.* On ne reçoit point haine ; c'est un barbarisme.

V. 88. Et de ma part du sceptre indigne ravisseur,
Vous m'avez plus traitée en esclave qu'en sœur.

Part du sceptre, est hazardé, parce qu'on ne coupe point un sceptre en deux. Mais cette figure qui ne présente rien de louche et d'obscur, est très-admissible.

V. 96. Cependant mon orgueil vous laisse à démêler
Quel était l'intérêt qui me fesait parler.

Elle ne le laisse point à démêler ; elle le fait entendre trop nettement.

SCENE IV.

V. 2. Sire, cette surprise est pour moi merveilleuse.

Merveilleuse pour *étonnante*, *surprenante*, est du style de la comédie ; l'on ne peut dire, *une surprise étonnante*, *merveilleuse* ; ce n'est pas la surprise qui est merveilleuse, c'est la chose qui surprend.

V. 3. Je n'en fais que penser, et mon cœur étonné
D'un fecret que jamais il n'aurait foupçonné. . . .

Mon cœur n'eft pas le mot propre, on ne l'emploie que dans le fentiment. Le cœur n'a jamais de part aux réflexions politiques. Il fallait, *mon efprit*; de plus, quand on vient de dire qu'on eft furpris, il ne faut pas ajouter qu'on eft étonné.

V. 5. Inconftant et confus dans fon incertitude,
Ne fe réfout à rien qu'avec inquiétude.

Inconftant eft encore moins convenable. *Le cœur inconftant*, n'exprime point du tout un homme embarraffé.

V. 7. Sauverons-nous Pompée? — Il faudrait faire effort,
Si nous l'avions fauvé pour conclure fa mort.

Il faudrait faire effort pour conclure. C'eft le contraire de ce que *Photin* veut dire. Il ne faudrait point d'effort pour conclure la mort de *Pompée :* on aurait une raifon de plus pour la conclure ; il faudrait s'efforcer de la hâter.

V. 18. Confultez-en encore Achillas et Septime.

En encore : on doit éviter ce bâillement, ces *hiatus* de fyllabes, défagréables à l'oreille.

Cet acte ne finit point avec la pompe et la nobleffe qu'on attendait du commencement.

V. 19. Allons donc les voir faire, et montons à la tour ;

eft du ton bourgeois, et l'acte a commencé dans un ftyle emphatique. Il faut, autant qu'on le peut, finir un acte par de beaux vers, qui faffent naître l'impatience de voir l'acte fuivant.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Je l'aime ; mais l'éclat d'une ſi belle flamme,
Quelque brillant qu'il ſoit, n'éblouit point mon ame.

Ce ſentiment de *Cléopâtre* eſt fort beau ; mais on affaiblit toujours ſon propre ſentiment quand on l'exprime par des maximes générales.

V. 3. Et toujours ma vertu retrace dans mon cœur
Ce qu'il doit au vaincu brûlant pour le vainqueur.

Les héroïnes de *Corneille* parlent toujours de leur vertu.

V. 4. Ce qu'il doit au vaincu brûlant pour le vainqueur.

Il ſemble, par la conſtruction, que le vaincu brûle pour le vainqueur. Toutes ces négligences ſont pardonnables à *Corneille*, mais ne le ſeraient pas à d'autres ; c'eſt pour cette raiſon que je les remarque ſoigneuſement.

V. 7. Et je le traiterais avec indignité
Si j'aſpirais à lui par une lâcheté.

Je le traiterais avec indignité, ne dit pas ce que *Cléopâtre* veut dire. Son idée eſt, qu'elle ſerait indigne de *Céſar*, ſi elle ne penſait pas noblement. *Traiter avec indignité*, ſignifie *maltraiter*, *accabler d'opprobre*.

V. 14. Les princes ont cela de leur haute naiſſance..

Les princes ont cela, gâte la nobleſſe de cette idée. C'eſt ici le lieu de rapporter le ſentiment du marquis de *Vauvenargues*. *Les héros de Corneille*, dit-il, *parlent toujours*

trop, et pour se faire connaître. Ceux de Racine se font connaître parce qu'ils parlent. Cette réflexion est très-juste. Les vaines maximes, les lieux communs, disent toujours peu de chose; et un mot qui échappe à propos, qui part du cœur, qui peint le caractère, en dit bien davantage.

V. 15. Leur ame dans leur sang prend des impressions,
Qui dessous leur vertu rangent leurs passions.

Dessous leur vertu, cette expression n'est pas heureuse.

V. 17. Leur générosité soumet tout à leur gloire;

a un sens trop vague, qui ôte à ce couplet sa précision, et lui dérobe par conséquent sa force.

V. 18. Tout est illustre en eux quand ils osent se croire.

Tout est illustre, n'est pas le mot propre; c'est *noble* qu'il fallait.

V. 23. Il croit cette ame basse et se montre sans foi;
Mais s'il croyait la sienne il agirait en roi.

Ce dernier vers est beau, et semble demander grâce pour les autres.

V. 29. Apprends qu'une princesse, aimant sa renommée,
Quand elle dit qu'elle aime, est sûre d'être aimée.

Il y avait d'abord:

Quand elle avoue aimer, s'assure d'être aimée.

Voilà encore une maxime générale, qui a même le défaut de n'être pas vraie; car l'infante du *Cid* avoue qu'elle aime, et n'en est pas plus aimée. *Hermione* est dans la même situation: il est vrai que si une princesse disait publiquement qu'elle aime et qu'elle n'est point aimée, elle pourrait être avilie; mais il n'est pas vrai qu'une princesse n'avoue à sa confidente sa passion que

quand elle eſt sûre d'être aimée. En général il faut s'interdire ce ton didactique dans une tragédie : on doit le plus qu'on peut mettre les maximes en ſentiment. Ce qu'il y a de pis, c'eſt que l'amour de *Cléopâtre* eſt très-froid, et contre les lois de la tragédie ; il n'inſpire ni terreur, ni pitié : ce n'eſt préciſément que de la galanterie, ſans aucun intérêt ; et cette galanterie eſt des plus indécentes. C'eſt un très-grand défaut.

V. 31. Et que les plus beaux feux dont ſon cœur ſoit épris
N'oſeraient l'expoſer aux hontes d'un mépris.

Soit épris, eſt un ſolécisme ; mais *de beaux feux qui expoſent à des hontes*, ſont pis qu'un ſolécisme.

V. 39. Son bras ne dompte point de peuples ni de lieux,
Dont il ne rende hommage au pouvoir de mes yeux.

Lieux après *peuples*, eſt inutile et languiſſant. *Un bras qui dompte des lieux*, révolte l'eſprit et l'oreille.

V. 43. Il trace des ſoupirs, et d'un ſtyle plaintif
Dans ſon champ de victoire il ſe dit mon captif.

Céſar qui trace des ſoupirs d'un ſtyle plaintif, n'eſt point *Céſar* ; et ce ridicule augmente encore par celui de l'expreſſion. On ne parlerait pas autrement de *Corydon* dans une églogue. Eſt-il poſſible qu'on ait dit que *Corneille* a banni la galanterie de ſes pièces ? il ne l'a traitée que trop : elle était alors la baſe de tous les ouvrages d'imagination. *Horatius Coclès* chante à l'écho dans *Clélie*, et fait des anagrammes. Tout héros eſt galant. Remarquons que *Dacier* dans ſes notes ſur l'art poëtique d'*Horace*, cenſura fortement la plupart de ces fautes où *Corneille* tombe trop ſouvent. Il rapporte pluſieurs vers dont il fait la critique. Le ſeul amour du bon goût le portait à cette juſte ſévérité dans un temps où il ne ſemblait pas encore permis de cenſurer un homme preſque univerſellement applaudi. *Boileau* avait bien fait ſentir que *Corneille* péchait ſouvent

par le ſtyle, par l'obſcurité des penſées, quelquefois par leur fauſſeté, par l'inégalité, par des termes bas, et par des expreſſions ampoulées : mais il le diſait avec ménagement ; juſqu'à ce qu'enfin dans ſon Art poëtique il alla juſqu'à dire :

Et ſi le roi des Huns ne lui charme l'oreille,
Traiter de viſigoths tous les vers de Corneille.

Il n'aurait jamais parlé ainſi de *Racine*, le ſeul qui eut toujours un ſtyle noble et pur.

V. 45. Oui, tout victorieux il m'écrit de Pharſale.

Il faut dire, *oui*, *tout vainqueur qu'il eſt*.

V. 46. Et ſi ſa diligence à ſes feux eſt égale,
Ou plutôt ſi la mer ne s'oppoſe à ſes feux,
L'Egypte le va voir me préſenter ſes vœux.

Cette oppoſition de la *mer* et des *feux*, eſt un jeu de mots puérile, auquel l'auteur n'a peut-être pas penſé. Ce n'eſt pas aſſez de ne pas chercher ces petiteſſes, il faut prendre garde que le lecteur ne puiſſe les ſoupçonner.

V. 53. Si bien que ma rigueur, ainſi que le tonnerre,
Peut faire un malheureux du maître de la terre.

L'expreſſion familière *ſi bien que*, eſt à peine tolérée dans la comédie. La rigueur d'une femme comparée au tonnerre, eſt d'un gigantesque puéril. Un tonnerre qui fait un malheureux eſt petit. Le tonnerre fait pis, il tue ; et les rigueurs de *Cléopâtre* qui tueraient *Céſar* comme le tonnerre, ſont quelque choſe de plus outré, de plus faux, et de plus choquant que les exagérations de tous nos romans. On ne peut trop s'élever contre ce faux goût.

V. 55. J'oſerais bien jurer que vos divins appas
Se vantent d'un pouvoir dont ils n'uſeront pas ;

eſt un diſcours de ſoubrette ; mais *Cléopâtre*, qui eſpère

avoir un enfant de *César*, s'exprime en femme abandonnée.

V. 57. Et que le grand César n'a rien qui l'importune,
Si vos feules rigueurs ont droit fur fa fortune.

Toutes ces expreffions font fauffes et alambiquées. Des rigueurs n'ont point de droit, elles n'en ont point fur la fortune de *Céfar*; et ce *Céfar qui n'a rien qui importune* eft comique. J'avoue qu'on eft étonné de tant de fautes, quand on y regarde de près. Remarquons-les, puifqu'il faut être utile; mais fongeons toujours que *Corneille* a des beautés admirables; et que s'il a bronché dans la carrière, c'eft lui qui l'a ouverte en quelque façon, puifqu'il a furpaffé fes contemporains jufqu'à l'époque d'*Andromaque*.

V. 69. Peut-être mon amour aura quelque avantage
Qui faura mieux que moi ménager fon courage.

Son amour qui a un avantage, lequel ménagera mieux le courage de *Céfar* qu'elle-même, eft une idée obfcure exprimée obfcurément.

Il y avait auparavant :

Et fi jamais le ciel favorifait ma couche
De quelque rejeton de cette illuftre fouche,
Cette heureufe union de mon fang et du fien
Unirait à jamais fon deftin et le mien.

L'auteur retrancha ces vers, qui préfentaient une image révoltante.

V. 85. Ne pouvant rien de plus pour fa vertu féduite,
Dans mon ame en fecret je l'exhorte à la fuite.

Il femble par la phrafe qu'il s'agiffe de la vertu féduite de *Pompée*; et c'eft de la vertu féduite de l'ame de *Cléopâtre*. *Je l'exhorte à la fuite dans mon ame.* Cette expreffion n'eft

pas heureufe. Mais fi *Cléopâtre* veut fecourir *Pompée*, que ne lui dépêche-t-elle un exprès pour l'avertir de fon danger ? Elle en dit trop, quand elle ne fait rien.

V. dern. . . . J'en apprendrai la nouvelle affurée.

On apprend des nouvelles sûres, et non une nouvelle affurée : on dit bien, *Cette nouvelle m'a été affurée par tels et tels.*

SCENE II.

Si *Cléopâtre*, au lieu de parler en femme galante, avait fu donner de la nobleffe à fon amour pour *Céfar*, et montrer en même temps la plus grande reconnaiffance pour *Pompée*, et une véritable crainte de fa mort, le récit d'*Achorée* ferait bien un autre effet. Le cœur n'eft point affez ému quand le récit des infortunes n'eft fait qu'à des perfonnes indifférentes. Le nom de *Pompée*, et de beaux vers, fuppléent à l'intérêt qui manque. *Cléopâtre* a montré affez d'envie de fauver *Pompée*, pour que le récit qu'on lui fait, la touche ; mais non pas pour que ce récit foit un coup de théâtre, non pas pour qu'il faffe répandre des larmes.

V. 4. J'ai vu la trahifon, j'ai vu toute fa rage.

La rage de la trahifon !

V. 5. Du plus grand des mortels j'ai vu trancher le fort.

On tranche la vie, on tranche la tête, on ne tranche point un fort.

V. 6. J'ai vu dans fon malheur la gloire de fa mort.

La gloire d'une mort ! et cette *gloire* deux fois répétée ! quelle négligence !

V. 9. Ecoutez, admirez, et plaignez fon trépas.

On n'admire point un *trépas*, mais la manière héroïque

dont un homme eſt mort. Cependant cette. expreſſion eſt une beauté et non une faute ; c'eſt une figure très-admiſſible.

V. 15. Mais voyant que ce prince ingrat à ſes mérites
N'envoyait qu'un eſquif rempli de ſatellites,
Il ſoupçonne dès-lors ſon manquement de foi.

Quippe fides ſi pura foret, &c.
Venturum tota pharium cum claſſe tyrannum.

Ingrat à ſes mérites. Nous diſons, *ingrat envers quelqu'un*, et non pas, *ingrat à quelqu'un*. Aujourd'hui que la langue ſemble commencer à ſe corrompre, et qu'on s'étudie à parler un jargon ridicule, on ſe ſert du mot impropre *vis-à-vis*. Pluſieurs gens de lettres ont été ingrats *vis-à-vis de moi*, au lieu d'*envers moi*. Cette compagnie s'eſt rendue difficile *vis-à-vis du roi*, au lieu d'*envers le roi* ou *avec le roi*. Vous ne trouverez le mot *vis-à-vis* employé en ce ſens dans aucun auteur claſſique du ſiècle de *Louis XIV*.

Son manquement de foi.

Manquement n'eſt plus d'uſage ; nous diſons, *manque* ; et ce *manque de foi* eſt une expreſſion trop faible pour exprimer l'horrible perfidie que *Pompée* ſoupçonne.

V. 23. N'expoſons, lui dit-il, que cette ſeule tête
A la réception que l'Egypte m'apprête, *&c.*

. . . . *Longèque à littore caſus*
Expectate meos et in hac cervice tyranni
Explorate fidem.

V. 29. Mais quand tu les verrais deſcendre chez Pluton,
Ne déſeſpère point du vivant de Caton.

Pompée ne ſe ſervit certainement pas de cette figure, *deſcendre chez Pluton*. Il ne faut pas faire parler un héros en poëte.

V. 33. Septime se présente, et, lui tendant la main,
Le salue empereur, &c.

Romanus pharia miles de puppe salutat
Septimius.

V. 39. Ce héros voit la fourbe et s'en moque dans l'ame.

S'en moque, est comique et trivial. Je ne sais pourquoi *Corneille* feint que *Pompée* s'aperçoit du dessein de *Septime*; car s'il le devine, il ne doit pas quitter son vaisseau, dans lequel sans doute il a des soldats. Il doit prendre le chemin de Carthage.

V. 48. Mes yeux ont vu le reste et mon cœur en soupire,
Et croit que César même à de si grands malheurs
Ne pourra refuser des soupirs et des pleurs.

Un cœur qui croit. Cela ne serait pas souffert aujourd'hui

V. 57. Il se lève, et soudain par derrière Achillas,
Comme pour commencer tirant son coutelas,
Septime et trois des siens, lâches enfans de Rome,
Percent à coups pressés les flancs de ce grand homme.

Par derrière, est d'une prose trop basse.

V. 61. Tandis qu'Achillas même épouvanté d'horreur,
De ces quatre enragés admire la fureur.

Ces quatre enragés, est aujourd'hui du bas comique; il ne l'était pas alors. *Enragé* fesait le même effet que l'*arrabbiato* des Italiens, et l'*enragd* des Anglais : *admire*, est insoutenable.

V. 68. D'un des pans de sa robe il couvre son visage,
A son mauvais destin en aveugle obéit, &c.

Involvit vultus, atque indignatus apertum
Fortunæ præbere caput, tunc lumina pressit.

V. 70.

V. 70. Et dédaigne de voir le ciel qui le trahit.

J'ai vu autrefois admirer ce vers ; et depuis j'ai vu tous les connaiſſeurs le condamner comme une exagération, comme un vain ornement, et même comme une penſée fauſſe. On peut dédaigner de regarder un ami perfide ; mais dédaigner de regarder le ciel, parce qu'on ſe ſuppoſe trahi par le ciel, cela eſt d'un capitan plutôt que d'un héros.

V. 73. Aucun gémiſſement à ſon cœur échappé...

. . . . *Nullo gemitu conſenſit ad ictum.*

V. 74. Ne le montre en mourant digne d'être frappé.

N'eſt-ce pas là encore une fauſſe idée ? Pourquoi *Pompée* aurait-il été *digne d'être frappé*, s'il eût gémi ? et que veut dire *digne d'être frappé ?* quelle enflure ! quelle fauſſe grandeur !

V. 75. Immobile à leurs coups, en lui-même il rappelle
Ce qu'eut de beau ſa vie et ce qu'on dira d'elle.

Immobile n'a et ne peut avoir de régime ; car en toute langue, on n'eſt immobile ni à quelque choſe ni en quelque choſe.

V. 77. Et tient la trahiſon que le roi leur preſcrit
Trop au-deſſous de lui pour y prêter l'eſprit.

Quoi ! *Pompée* ne daigne pas ſonger qu'on l'aſſaſſine ? quoi ! il ne daigne pas *prêter l'eſprit* à vingt coups de poignard qu'il reçoit? il n'y a rien au monde de plus faux, de plus romaneſque ; et *cette vertu qui augmente ainſi ſon luſtre dans leur crime !* Quelles peines l'auteur ſe donne pour montrer de l'eſprit faux et pour s'expliquer en énigmes !

V. 80. Et ſon dernier ſoupir eſt un ſoupir illuſtre.

Seque probat moriens.

Ce mot *illuſtre* ne peut convenir à un *ſoupir ;* de plus,

un *ſoupir* n'eſt-il pas une eſpèce de gémiſſement ? *Achorée* vient de dire que *Pompée* n'a pouſſé aucun gémiſſement. Et comment un *ſoupir* peut-il *étaler tout Pompée ?* *Corneille* a voulu traduire le *ſeque probat moriens* de *Lucain*. *Il prouve en mourant qu'il eſt Pompée.* Ce peu de mots eſt vrai, ſimple et noble ; mais un *ſoupir illuſtre* n'eſt pas tolérable.

V. 83. Sa tête ſur les bords de la barque penchée. . . .

Eſt-ce la barque ou la tête qui eſt penchée ?

V. 84. Par le traître Septime indignement tranchée,
Paſſe au bout d'une lance en la main d'Achillas.

Septimius retegit ſciſſo velamine vultus
Collaque in obliquo ponit languentia roſtro,
Tunc nervos venaſque ſecat. . . .
Vindicat hoc Pharius dextrâ geſtare ſatelles.

V. 88. On donne à ce héros la mer pour ſépulture.

Littora Pompeium feriunt, truncuſque vadoſis
Huc, illuc, jactatur aquis.

V. 94. Je l'ai vue élever ſes triſtes mains aux cieux.

On ſait bien que des mains ne ſont point triſtes. Cependant cette épithète peut être ſoufferte en poëſie, et ſurtout dans cette occaſion.

V. 95. Puis cédant auſſitôt à la douleur plus forte,
Tomber dans ſa galère évanouie ou morte.

. . . . *Interque ſuorum*
Lapſa manus, rapitur, trepida fugiente carina.

V. 116. Dans quelque urne chétive en ramaſſer la cendre.

Le mot de *chétive* ne paſſerait pas aujourd'hui. Il me paraît qu'il fait ici un très-bel effet, par l'oppoſition d'une fin ſi déplorable, à la grandeur paſſée de *Pompée*.

V. 124. Cléopâtre a de quoi vous mettre tous en poudre.

Cléopâtre a de quoi; on évite aujourd'hui de tels hémiſtiches. La ſituation n'en eſt pas moins intéreſſante; rien n'eſt plus grand que ce moment où *Pompée* périt, où *Cornélie* fuit, et où *Céſar* arrive.

On évite aujourd'hui ces lieux communs, *mettre en poudre*, qui n'étaient employés que pour rimer à *foudre*.

V. 127. Admirons cependant le deſtin des grands hommes;
Plaignons-les, et par eux jugeons ce que nous ſommes, &c.

Cela ferait froid en toute autre occaſion. On eſt peu touché quand on ſe prépare ainſi, quand on s'arrange pour faire des réflexions. Il vaudrait mieux montrer plus de ſentiment.

V. 131. Lui que ſa Rome a vu plus craint que le tonnerre,
Triompher en trois fois des trois parts de la terre.

On voit bien là le miſérable eſclavage de la rime. Ce *tonnerre* n'eſt mis que pour rimer à *terre;* on s'eſt imaginé, grâce à ces malheureuſes rimes, ſi ſouvent rebattues, qu'il n'y avait que tonnerre et guerre qui puſſent rimer à terre, à cauſe des deux *rr* qui ſe trouvent dans ces mots. On n'a pas fait réflexion que ce double *r* ne ſe prononce pas. *Abhorre*, qui a deux *r*, rime très-bien avec *adore* et *honore*, qui n'en ont qu'un. L'uſage fait tout, mais c'eſt un uſage bien condamnable de ſe donner des entraves ſi ridicules. La rime eſt faite pour l'oreille. On prononce *terre* comme *père*, *mère;* et puiſqu'*abhorre* rime avec *adore*, *terre* doit rimer avec *mère*.

V. 141. Ainſi finit Pompée, et peut-être qu'un jour
Céſar éprouvera même ſort à ſon tour.

Cette idée eſt fort belle, et d'autant plus convenable que, le jour même, on conſpire contre *Céſar*.

SCENE III.

V. 4. Vous haïſſez toujours ce fidelle ſujet ? —
Non, mais en liberté je ris de ſon projet.

Le ſpectateur eſt indigné qu'après la mort du grand *Pompée*, dont il eſt rempli, *Ptolomée* et *Cléopâtre* s'amuſent à parler de *Photin*, et que *Cléopâtre* diſe en vers de comédie, qu'elle *rit de ſon projet.*

Il faut, autant qu'on le peut, fixer toujours l'attention du public ſur les grands objets, et parler peu des petits, mais avec dignité.

Cette froide ſcène devient encore moins tragique par les petites ironies du frère et de la ſœur.

V. 15. Il en coûte la vie, et la tête à Pompée.

Quand on dit *la vie*, *la tête* eſt de trop.

V. 22. Je ferai mes préſens ; n'ayez ſoin que des vôtres.

Je ferai mes préſens, eſt de la dernière indécence, ſurtout dans la bouche d'une femme galante. *N'ayez ſoin que des vôtres*, paraît encore plus inſupportable quand il s'agit de la tête de *Pompée.*

V. 35. Je connais ma portée et ne prends point le change...
Et je ſuis bonne ſœur ſi vous m'êtes bon frère. —
Vous montrez cependant un peu bien du mépris, *&c.*

Tout cela eſt d'un comique ſi froid, que pluſieurs perſonnes ſont étonnées que *Corneille* ait pu paſſer ſi rapidement du pathétique et du ſublime, à ce ſtyle bourgeois, et qu'il n'ait point eu quelque ami qui l'ait fait apercevoir de ces diſparates. On l'a déjà dit : *Corneille* n'était plus le même quand il n'était plus ſoutenu par la majeſté du ſujet ; et il ne vivait pas dans un temps où l'on connût encore toutes les bienſéances du dialogue, la pureté du ſtyle, l'art, auſſi néceſſaire que difficile, de dire les petites

chofes avec une nobleffe élégante. On ne peut trop répéter que la plupart des défauts de *Corneille* font ceux de fon fiècle.

. . . Je fuis bonne fœur fi vous m'êtes bon frère;

vers de comédie et mauvais vers. *Un peu bien du mépris*, n'eft pas français.

SCENE IV.

V. 1. J'ai fuivi tes confeils; mais plus je l'ai flattée,
Et plus dans l'infolence elle s'eft emportée.

Elle s'eft emportée dans l'infolence, eft un barbarifme et un folécifme. Il faut, *jufqu'à l'infolence elle s'eft emportée.*

V. 4. Je m'allais emporter dans les extrémités.

On s'emporte à quelque extrémité, et non dans les extrémités. *Ptolomée* doit-il dire qu'il a été tenté de tuer fa fœur? Il me femble qu'au théâtre on ne doit parler de meurtre que dans les grandes paffions, ou dans les grands intérêts, et non pas après une fcène d'ironie et de picoterie.

V. 7. (Il) l'eût mife en état, malgré tout fon appui,
De fe plaindre à Pompée auparavant qu'à lui.

Auparavant qu'à lui, n'eft pas français. Cet adverbe abfolu n'admet aucune relation, aucun régime. Il faut, *avant qu'à lui.*

V. 17. Et ne permettons pas qu'après tant de bravades,
Mon fceptre foit le prix d'une de fes œillades;

eft du ftyle comique. On peut trouver de telles obfervations minutieufes; mais elles font faites pour les étrangers. Il ne faut rien omettre

V. 19. Sire, ne donnez point de prétexte à Céfar,
Pour attacher l'Egypte aux pompes de fon char.

Attacher l'Egypte à des pompes !

V. 23. Enflé de fa victoire et des reffentimens
Qu'une perte pareille imprime aux vrais amans...

Un miniftre d'Etat, et même un fcélérat, qui parle de vrais amans, et des reffentimens qu'une perte imprime aux vrais amans !

V. 30. Si Cléopâtre meurt, votre perte eft certaine...
Pour la perdre avec joie il faut vous conferver.

Cet *avec joie*, eft ridicule : il devait dire pour la perdre fans vous nuire, pour vous venger avec fureté.

V. 34. Sceptre, s'il faut enfin que ma main t'abandonne,
Paffe, paffe plutôt en celle du vainqueur.

Il faut avoir l'attention d'éviter ces façons de parler, employées dans le ftyle bas ; *paffe paffe* fait un effet ridicule.

V. 39. L'amour à fes pareils ne donne point d'ardeur,
Qui ne cède aifément aux *foins* de leur grandeur.

L'*Amour*, qui donne de l'*ardeur !*

V. 47. Et s'il donnait loifir à des cœurs fi hardis,
De relever du coup dont ils font étourdis.....

On relève de maladie ; on ne relève pas d'un coup.

V. 49. S'il les vainc, s'il parvient où fon défir afpire...

Evitez toujours ces fyllabes rudes et sèches.

V. 57. Remettez en fes mains, trône, fceptre, couronne.

Ce ne font point trois chofes différentes, c'eft la même

idée sous trois diverses figures ; c'est un pléonasme, une négligence.

V. pénult. Avec toute ma flotte allons le recevoir,
Et par ces vains honneurs séduire son pouvoir.

Nôtre langue ne permet guère qu'on applique à des choses inanimées des verbes qui ne sont appropriés qu'à des choses animées. On séduit un homme ; et, par une métaphore très-juste, on séduit sa passion : mais quand on séduit un homme puissant, ce n'est pas son pouvoir qu'on séduit. Cette impropriété de termes est souvent ce qui révolte le lecteur, sans qu'il s'aperçoive d'où naît son dégoût. Les poëtes comme *Boileau* et *Racine*, qui n'emploient jamais que des métaphores justes, qui écrivent toujours purement, sont lus de tout le monde ; et il n'y a pas un seul de leurs vers que les amateurs ne relisent cent fois, et ne sachent par cœur : mais on ne lit des autres que quelques endroits de génie, dont la beauté supérieure s'élève au-dessus des règles de la syntaxe et de la correction du style.

ACTE TROISIÈME.

SCENE PREMIERE.

CORNEILLE, dans l'examen de *Pompée*, dit qu'on a trouvé mauvais qu'*Achorée* fasse le récit intéressant qui suit à une simple suivante. Il donne pour réponse que cette suivante tient lieu de la reine ; mais, encore une fois, les récits intéressans ne doivent être faits qu'aux principaux personnages. On est mécontent de voir une suivante qui dit que sa maîtresse, *dans son appartement*, *de César attend le compliment sans s'en émouvoir.* Ces scènes inutiles, et par conséquent froides, prouvent que presque

toutes les tragédies françaises sont trop longues. On les appelle des scènes de *remplissage*. Ce mot est leur condamnation.

Vers 1. Oui, tandis que le roi va lui-même en personne
Jusqu'aux pieds de César prosterner sa couronne,
Cléopâtre s'enferme en son appartement.

On ne prosterne point une couronne ; on se prosterne, on dépose une couronne ; on la dépose aux pieds, et non jusqu'aux pieds.

V. 5. Comment nommerez-vous une humeur si hautaine?

Humeur n'est pas plus noble que *beau présent*.

V. 9. . . . . Elle m'envoie
Savoir à cet abord ce qu'on a vu de joie.

Ce qu'on a vu de joie, ne peut se dire dans le style tragique, quoique ce soit une suivante qui parle.

V. 11. Ce qu'à ce beau présent César a témoigné.

Ce beau présent, est comique.

V. 13. S'il traite avec douceur, s'il traite avec empire.

Traite exige un régime ; ce verbe n'est neutre que lorsqu'on parle d'un traiteur.

V. 15. La tête de Pompée a produit des effets
Dont ils n'ont pas sujet d'être fort satisfaits.

Ce dernier vers est un peu de comédie.

V. 21. Ses vaisseaux en bon ordre ont éloigné la ville.

Ont éloigné la ville, est un solécisme. Il fallait, *se sont éloignés de*, ou plutôt une autre expression, un autre tour.

V. 23. Il venait à plein voile, *&c.*

est un solécisme ; *voile* de vaisseau a toujours été féminin ; *voile* qui couvre, masculin.

V. 25. Sa flotte qu'à l'envi favorifait Neptune,
Avait le vent en poupe ainfi que fa fortune.

N'eft-ce pas là une réflexion inutile, et en même temps trop recherchée? Pourquoi dire que fon vaiffeau avait le vent en poupe? pourquoi comparer la fortune de *César* à ce vaiffeau? quel rapport de ces idées avec la réception dont il s'agit?

La peinture de l'humiliation de *Ptolomée* eft admirable, parce qu'elle eft vraie. Celle de la tête de *Pompée*, qui femble s'apprêter à parler, n'eft pas fi vraie. Cela fent le poëte, et dès-lors on n'eft plus fi touché. Un mort n'a pas la vue égarée.

V. 40. Mais avec fix vaiffeaux un des miens la pourfuit.

un des miens, il femble que ce foit un de fes vaiffeaux, et *Ptolomée* entend un de fes officiers. Ces méprifes font affez communes dans notre langue; il faut y prendre garde foigneufement.

V. 41. A ces mots Achillas découvre cette tête;
Il femble qu'à parler encore elle s'apprête,
Qu'à ce nouvel affront un refte de chaleur
En fanglots mal formés exhale fa douleur.

. . . . . *Atque os in murmura pulfant*
Singultus animæ.

V. 47. Et fon courroux mourant fait un dernier effort,
Pour reprocher aux dieux fa défaite et fa mort.

Iratamque Deis faciem.

V. 49. Céfar à cet afpect, comme frappé du foudre. . .

Ce n'eft pas un coup de foudre pour *Céfar* que la mort de *Pompée*.

V. 50. Et comme ne fachant que croire, ou que réfoudre...
Nous tient affez long-temps fes fentimens cachés.

Il doit ſavoir certainement *que croire* en voyant la tête de *Pompée*.

Non primo Cæſar damnavit munera vultu,
. . . . . Vultus, dùm crederet, hæſit.

V. 53. Et je dirai ſi j'oſe en faire conjecture. . .

Expreſſion un peu triviale.

V. 54. Que par un mouvement commun à la nature
Quelque maligne joie en ſon cœur s'élevait,
Dont ſa gloire indignée à peine le ſauvait.

Quelle peinture et quelle vérité ! que ces grands traits effacent de fautes ! rien n'eſt plus beau que cette tirade : elle fait voir en même temps qu'il fallait mettre ce récit intéreſſant dans la bouche d'un perſonnage plus important qu'*Achorée*.

V. 64. Examine, choiſit, laiſſe couler des pleurs, &c.

. . . Lacrymas non ſponte cadentes
Effudit :

V. 67. Enſuite il fait ôter ce préſent de ſes yeux.

Aufer ab aſpectu noſtro funeſta, ſatelles,
Regis dona tui.

V. 75. Met des gardes par-tout, et des ordres ſecrets.

Cela eſt impropre ; on met des gardes, et on donne des ordres.

V. 81. Je vais bien la ravir avec cette nouvelle.

Vers familier de comédie. *La ravir avec une nouvelle!*

SCENE II.

V. 2. Connaissez-vous César, de lui parler ainsi, *&c.*

Beaucoup de bons juges ont trouvé que *César* affecte ici un peu trop de rodomontade, que la véritable grandeur est plus simple, que les Romains ne regardaient point le trône comme une infamie, qu'ils avaient au contraire aboli chez eux le nom de roi, comme trop dangereux à Rome ; que les Romains n'avaient aucun mépris pour un roi d'Egypte ; que *César* joue un peu sur le mot ; que quand *Ptolomée* lui dit, *montez au trône*, il veut dire seulement, soyez ici le maître, et non pas, faites-vous couronner roi d'Egypte : qu'enfin *César* répond à un compliment très-raisonnable par des hauteurs qui sentent plus la vanité que la grandeur. Ces critiques peuvent être fondées ; mais peut-être est-il nécessaire d'enfler un peu la grandeur romaine sur le théâtre, comme on place des figures colossales dans de vastes enceintes. Il est bien certain que quand *Ptolomée* dit à *César : Commandez ici*, il ne lui dit pas, prenez le titre de roi d'Egypte, au lieu de celui d'*imperator*, de *consul*, de *triumvir ;* mais *César* veut humilier *Ptolomée.* Le spectateur est charmé de voir ce roi abaissé et confondu, et les reproches sur la mort de *Pompée* sont admirables.

V. 3. Que m'offrirait de pis la fortune ennemie,
A moi qui tiens le trône égal à l'infamie ?

Jamais on n'a tenu *le trône égal à l'infamie ;* il n'y a là qu'un faux air de grandeur, et tout faux air est puéril. *César* tenait si peu le trône égal à l'infamie, qu'il voulut depuis être reconnu roi. Les Romains craignaient chez eux la royauté ; mais le trône ailleurs n'était point infame.

V. 12. S'il en eût aimé l'offre, il eût su s'en défendre.

Ce vers n'eſt pas trop intelligible; le reſte fait un très-bel effet. *Ptolomée* joue là un indigne rôle; mais on aime à voir un roi abaiſſé devant *Céſar*, Lorſque *Corneille* fait parler *Ptolomée*, les vers ſont faibles; *Céſar* s'exprime fortement; tel était le génie de *Corneille*. Le ſublime de *Céſar* paſſe juſque dans l'ame du lecteur.

V. 22. Vous qui devez reſpect au moindre des Romains.

Cela n'eſt pas vrai, puiſque *Ptolomée* avait des chevaliers romains à ſon ſervice.

V. 23. Ai-je vaincu pour vous dans les champs de Pharſale?

Ergo in Theſſalicis Pellæo fecimus arvis
Jus gladio?

V. 27. Moi, qui n'ai jamais pu la ſouffrir à Pompée,
La ſouffrirai-je en vous ſur lui-même uſurpée?

Non tuleram Magnum mecum Romana regentem:
Te, Ptolomæe, feram?

V. 32. Ce coup où vous tranchez du ſouverain de Rome,
Et qui ſur un ſeul chef lui fait bien plus d'affront
Que ſur tant de milliers ne fit le roi de Pont.

Un coup qui fait affront ſur un chef, n'eſt pas élégant.

V. 35. Penſez-vous que j'ignore ou que je diſſimule
Que vous n'auriez pas eu pour moi plus de ſcrupule,
Et que s'il m'eût vaincu, votre eſprit complaiſant
Lui feſait de ma tête un ſemblable préſent?

. . . . *Nec fallere vos me*
Credite victorem; nobis quoque tale paratum
Littoris hoſpitium:

Cela eſt beau, parce que cela eſt vrai. Il n'y a là ni déclamation ni enflure.

V. 39 Grâces à ma victoire on me rend des hommages,
Où ma fuite eût reçu toutes ſortes d'outrages.

. . . . *Ne ſic mea colla gerantur,*
Theſſaliæ fortuna facit.

V. 49. Ici, dis-je, où ma cour tremble en me regardant,
Où je n'ai point encore agi qu'en commandant. . .

eſt un ſolécíſme; le *point* eſt de trop.

V. 67. Mais de ce grand Sénat les ſaintes ordonnances
Euſſent peu fait pour nous, Seigneur, ſans vos finances.

Le mot de *finances* n'eſt pas plus fait pour la tragédie que celui de *caiſſier.*

V. 70. Et, pour en bien parler, nous vous devons le tout;

Expreſſion trop faible, trop commune. Ne finiſſez jamais un vers par ces mots, *le tout;* ils ne ſont ni harmonieux, ni nobles.

Le tout, eſt du ſtyle de bureau.

V. 72. Juſqu'à ce qu'à vous-même il ait oſé ſe prendre.

On ne peut trop remarquer avec quel ſoin pénible il faut éviter ce concours de ſyllabes dures, dont les auteurs ne s'aperçoivent pas dans la chaleur de la compoſition. *Juſqu'à ce qu'à*, révolte l'oreille : *ſe prendre à quelqu'un*, eſt du diſcours familier; et *s'en prendre*, eſt quelquefois fort noble. *Répondez du ſuccès, ou je m'en prends à vous.* De plus, *ſe prendre* ne ſignifie pas attaquer, comme *Corneille* le prétend ici; il ſignifie le contraire, chercher un appui, un ſecours. En tombant il ſe prit à un arbre qui le garantit. Dans le malheur on ſe prend à tout, c'eſt-à-dire on ſe fait une reſſource de tout ce qu'on trouve; dans le malheur, *on s'en prend à tout*, ſignifie, on accuſe tout, on ſe plaint de tout.

V. 73. Mais voyant ſon pouvoir de vos ſuccès jaloux. . .

Un pouvoir jaloux d'un ſuccès!

V. 75. Tout beau, que votre haine en ſon ſang aſſouvie,
N'aille point à ſa gloire, il ſuffit de ſa vie.

On a déjà remarqué ailleurs que ce mot familier, *tout beau*, ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 84. J'ai cru ſa mort pour vous un malheur néceſſaire,
Et que ſa haine injuſte augmentant tous les jours. . . .

Et que, n'ayant point été précédé d'un autre *que*, eſt une faute de grammaire, mais de ces fautes qui ceſſent de l'être dans la poëſie animée.

V. 86. Juſque dans les enfers chercherait du ſecours.

Les enfers ſont ici d'un déclamateur, et non pas d'un homme qui donne de bonnes raiſons.

V. 93. Et ſans attendre d'ordre en cette occaſion,
Mon zèle ardent l'a priſe à ma confuſion.

Il veut dire mon zèle ardent a pris cette occaſion; mais c'eſt une expreſſion bien étrange, *j'ai pris cette occaſion pour aſſaſſiner Pompée.*

V. 103. Vous cherchez, Ptolomée, avecque trop de ruſes,
De mauvaiſes couleurs, et de froides excuſes.

Les comédiens diſent, *avec de faibles ruſes : avecque*, était trop dur.

V. 105. Votre zèle était faux, ſi ſeul il redoutait
Ce que le monde entier à pleins vœux ſouhaitait.

A pleins vœux, ne ſe dit plus.

V 107. Et s'il vous a donné ces craintes trop ſubtiles
Qui m'ôtent tout le fruit de nos guerres civiles,

Où l'honneur seul m'engage, et que pour terminer,
Je ne veux que celui de vaincre, et pardonner.

. . . . *Unica belli*
Præmia civilis, victis donare salutem,
Perdidimus.

Où l'honneur seul m'engage, et que pour, &c. Cela n'est pas français; il fallait, *guerres où l'honneur m'engage, où je ne veux que vaincre et pardonner, où mes plus grands ennemis*, &c.

V. 115. O combien d'allégresse une si triste guerre
Aurait-elle laissé dessus toute la terre,
Si l'on eût vu marcher dessus un même char,
Vainqueurs de leur discorde, et Pompée et César!

Thomas Corneille dans l'édition qu'il fit des œuvres de son frère, mit, *marcher en même char.* La correction n'est pas heureuse; ces minuties (on ne peut trop le dire) n'empêchent point un morceau sublime d'être sublime. Il les faut regarder comme des fautes d'orthographe.

V. 121. Vous craigniez ma clémence; ah! n'ayez plus ce soin;
Souhaitez-la plutôt; vous en avez besoin.

Souhaitez-la plutôt, est sublime; et quoique les vers suivans étendent peut-être un peu trop cette pensée, ils ne la déparent pas, tant on aime à voir le crime puni et un roi confondu par un romain.

V. 133. Cependant à Pompée élevez des autels, *&c.*

. . . . *Justo date thura sepulcro*
Et placate caput.

SCENE III.

V. 1. Antoine, avez-vous vu cette reine adorable ? —
Je l'ai vue, ô Céfar! elle eft incomparable.

Après ce difcours noble et vigoureux de *Céfar*, le lecteur eft indigné de voir *Antoine* faire le perfonnage d'entremetteur, et de lui entendre dire, *que cette reine adorable eft incomparable*, *que fon corps eft fi beau qu'il la voudrait aimer;* ce n'eft pas là *Céfar*, ce n'eft pas là *Antoine :* c'eft un amoureux de comédie qui parle à un valet. On a fubftitué à ce demi-vers, *je l'ai vue*, *ô Céfar*, cet autre, *oui*, *feigneur*, *je l'ai vue*. *L'incomparable* exigeait plutôt une correction.

V. 3. Le ciel n'a point encor, par de fi doux accords,
Uni tant de vertus aux grâces d'un beau corps.

Par de fi doux accords, hémiftiche d'églogue, qui, joint aux *grâces d'un beau corps*, rend tout ce morceau indigne de la tragédie.

V. 9. Comme a-t-elle reçu les offres de ma flamme?

Au moins il fallait, *comment a-t-elle reçu ?*

V. 12. Elle s'en dit indigne, et croit la mériter.

Madrigal de comédie.

V. 13. En pourrai-je être aimé ?

eft trop comique.

V. 15. . . . . Douter de fes ardeurs,
Vous qui la pouvez mettre au faîte des grandeurs !

eft au-deffous du ftyle de la comédie.

V. 23.

V. 23. Vous ferez fuccéder un efpoir affez doux,
Lorfque vous daignerez lui dire un mot pour vous.

Il faut toujours un régime à *fuccéder*. On *fuccède à*. Tout cet endroit eft mal écrit.

V. 31. Sitôt qu'ils ont pris port...

expreffion de marin, et non de poëte.

V. 33. Qu'elle entre. Ah, l'importune et fâcheufe nouvelle!

Voici un trait de comédie qui fait un grand tort à la belle fcène de *Cornélie*. Tout ce que lui dit *Céfar* de noble et de grand, eft gâté par ce vers fi déplacé. On voit qu'il voudrait être auprès de fa maîtreffe, qu'il ne fera à *Cornélie* que de vains complimens; et cela feul répand du froid fur la pièce. D'ailleurs, après la mort de *Pompée*, la tragédie ne roule plus que fur un rendez-vous de *Céfar* avec *Cléopâtre*, fur une bonne fortune; tout devient hors d'œuvre: il n'y a ni nœud, ni intrigue. *Cornélie* n'arrive que pour déplorer la mort de fon mari; mais telle eft la beauté de fon rôle, qu'elle foutient prefque feule la dignité de la pièce.

SCENE IV.

V. 1. ... Allez, Septime, allez vers votre maître;
Céfar ne peut fouffrir la préfence d'un traître,
D'un romain lâche affez pour fervir fous un roi,
Après avoir fervi fous Pompée et fous moi.

Ces quatre vers de *Céfar* à *Septime*, relèvent tout d'un coup le caractère de *Céfar*, et le rendent digne d'écouter *Cornélie*.

V. 5. Céfar, car le deftin qui m'outre et que je brave
Me fait ta prifonnière et non pas ton efclave;

Cornélie doit-elle dire à *Céfar* qu'elle eft fa prifonnière,

et non pas ſon eſclave? n'eſt-ce pas une choſe aſſez reconnue par *Céſar?* jamais les romains vaincus par des romains ne furent mis dans l'eſclavage. Elle ſe vante d'appeler *Céſar* par ſon nom, et de ne point l'appeler *ſeigneur;* mais le nom de *ſeigneur* n'était donné à perſonne; c'eſt un terme dont nous nous ſervons au théâtre français, et dont *Cornélie* abuſe: il vient du mot latin *ſenior*, et nous l'avons adopté pour en faire un titre honorifique. *Cornélie* peut-elle s'excuſer de ne pas donner à un romain un titre français? doit-elle enfin faire remarquer à *Céſar*, qu'elle parle comme tout le monde parlait alors? n'eſt-ce pas une petite attention de *Cornélie*, à faire voir qu'elle veut mettre de la grandeur où il n'y a rien que de très-ordinaire?

Cette affectation, dit le judicieux marquis de *Vauvenargues*, homme trop peu connu et qui a trop peu vécu, cette affectation eſt le principal défaut de notre théâtre, et l'écueil ordinaire des poëtes.

V. 15. J'ai vu mourir Pompée et ne l'ai pas ſuivi;
Et bien que le moyen m'en aye été ravi,
Qu'une pitié cruelle à mes douleurs profondes
M'aye ôté le ſecours et du fer et des ondes...

Aye été pour *ait été.* Cet *aye* à la troiſième perſonne, eſt un ſolécíſme très-commun. On a mis *ait* dans les dernières éditions. On doit ſur-tout remarquer que *Cornélie* devrait commencer par remercier *Céſar*, qui vient de chaſſer ignominieuſement de ſa préſence *Septime*, l'un des aſſaſſins de *Pompée.*

V. 19. Je dois rougir pourtant après un tel malheur
De n'avoir pu mourir d'un excès de douleur.
Turpe mori poſt te ſolo non poſſe dolore.

V. 33. Je l'ai porté pour dot chez Pompée et chez Craſſe;
Deux fois du monde entier j'ai cauſé la diſgrâce.
Bis nocui mundo.

Je l'ai porté pour dot, &c. et ce *bis nocui mundo* n'eſt-il pas un peu chargé d'oſtentation ? pourquoi *Cornélie* a-t-elle fait le malheur du monde ? elle n'entra jamais dans les affaires publiques. C'était une jeune veuve que *Pompée* fut blâmé d'avoir épouſée. Elle eut deux maris malheureux, mais ne fut cauſe du malheur d'aucun.

V. 35. Deux fois de mon hymen le nœud mal aſſorti
A chaſſé tous les Dieux du plus juſte parti.
. . . . *Cunctoſque fugavi*
A cauſa meliore Deos.

V. 37. Heureuſe en mes malheurs, ſi ce triſte hymenée
Pour le bonheur de Rome à Céſar m'eût donnée !
Et ſi j'euſſe avec moi porté dans ta maiſon
D'un aſtre envenimé l'invincible poiſon.
O utinam in thalamos inviſi Cæſaris iſſem
Infelix conjux, et nulli læta marito !

Ce ſouhait d'être la femme de *Céſar*, pour lui porter l'invincible poiſon d'un aſtre, paraît trop recherché. Cela eſt imité de *Lucain*, et n'en paraît pas meilleur : il n'eſt point du tout naturel qu'elle penſe être la cauſe des malheurs de Rome, puiſqu'elle n'a point été la cauſe des guerres civiles. Elle rend grâce aux dieux d'avoir trouvé *Céſar ;* elle lui demande la vengeance de la mort de ſon mari, et elle lui dit en même temps qu'elle voudrait l'épouſer pour le rendre malheureux. De pareils jeux d'eſprit dégraderaient beaucoup le rôle de *Cornélie*, ſi quelque choſe pouvait l'avilir. On pourrait dire que cette entrevue de *Cornélie* et de *Céſar* eſt inutile à l'intrigue de la pièce. Cette tragédie (qui eſt en effet d'un genre particulier, qu'il ſerait très-dangereux d'imiter) ſe ſoutient par les beaux morceaux de détail. Il y a des choſes admirables dans ce diſcours de *Cornélie*. Il ſerait à ſouhaiter qu'il y eût moins de cette enflure qui eſt contraire à la vraie dignité et à la vraie douleur.

V. 42. Je te l'ai déjà dit, César, je suis romaine.

Pourquoi le répéter? parle-t-elle à un autre qu'à un romain?

V. 51. Et l'on juge aisément au cœur que vous portez,
Où vous êtes entrée et de qui vous sortez.

C'est une répétition de ces deux vers qui précèdent:

Certes, vos sentimens font assez reconnaître
Qui vous donna la main et qui vous donna l'être.

En général toute répétition affaiblit l'idée.

V. 69. Alors foulant aux pieds la discorde et l'envie,
Je l'eusse conjuré de se donner la vie, &c.

Ut te complexus, positis civilibus armis,
Affectus à te veteres, vitamque rogarem,
Magne, tuam; dignaque satis mercede laborum
Contentus par esse tibi. Tunc pace fideli
Fecissem, ut victus posses ignoscere Divis,
Fecisses, ut Roma mihi.

V. 78. Le sort a dérobé cette allégresse au monde.
Læta dies rapta est populis.

V. 81. Prenez donc en ces lieux liberté toute entière.

Prenez liberté, est trop familier, trop trivial, trop du style de la comédie: de plus, on ne prend point liberté.

V. 87. Je vous laisse à vous-même et vous quitte un moment.

Il est triste que *César* finisse une si belle scène par dire, *je vous quitte un moment*, sur-tout après l'avoir commencée en disant, que la visite de *Cornélie* était très-importune. On sent trop qu'il va voir sa maîtresse; et le détail du *digne appartement* acheverait d'affaiblir ce beau morceau, sans l'admirable vers de *Cornélie* qui termine l'acte.

V. 88. Choififfez-lui, Lépide, un digne appartement.

On pouvait fe paffer de ce digne appartement.

V. dern. O Ciel ! que de vertus vous me faites haïr !

Me fera-t-il permis de rapporter ici, que mademoifelle de *Lenclos*, preffée de fe rendre aux offres d'un grand feigneur qu'elle n'aimait point, et dont on lui vantait la probité et le mérite, répondit :

O Ciel ! que de vertus vous me faites haïr !

C'eft le privilége des beaux vers d'être cités en toute occafion, et c'eft ce qui n'arrive jamais à la profe.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 5. Il eft mort, et mourant, Sire, il doit vous apprendre
La honte qu'il prévient et qu'il vous faut attendre.

DANS les éditions fuivantes, au lieu de, *il eft mort, et mourant, &c.* on a mis :

Oui, Seigneur, et fa mort a de quoi vous apprendre, *&c.*

V. 12. Par adreffe il fe fâche après s'être affuré.

Il faut dire de quoi. S'*affurer*, ne fignifie rien quand il eft fans régime. *Par adreffe il fe fâche*, eft du ftyle comique négligé.

V. 15. Et veut tirer à foi, par un courroux accort,
L'honneur de fa vengeance, et le fruit de fa mort.

Accort, fignifie *conciliant ;* il vient d'*accorder ;* il ne fignifie pas *feint*. C'eft d'ailleurs un mot qui n'eft plus

en uſage dans le ſtyle noble, et on doit regretter qu'il n'y ſoit plus. *Tirer à ſoi*, eſt bas.

V. 21. Le deſtin les aveugle au bord du précipice ;
Ou ſi quelque lumière en leur ame ſe gliſſe,
Cette fauſſe clarté, dont il les éblouit,
Les plonge dans un gouffre, et puis s'évanouit.

Gliſſe n'eſt pas heureux, mais il eſt ſi difficile de trouver des termes nobles et convenables, et de les accorder avec la rime, qu'on doit pardonner à ces petites fautes inſéparables d'un art dans lequel on éprouve autant d'obſtacles qu'on fait de pas.

V. 25. J'ai mal connu Céſar, mais puiſqu'en ſon eſtime
Un ſi rare ſervice eſt un énorme crime,
Sire, il porte en ſon flanc de quoi nous en laver.

Eſtime ſignifie ici *opinion*. C'eſt un terme qui n'eſt en uſage que dans la marine. L'eſtime du pilote veut dire le calcul préſumé.

V. 32. Juſtifions ſur lui la mort de ſon rival ;
Et notre main alors également trempée,
Et du ſang de Céſar et du ſang de Pompée,
Rome, ſans leur donner des titres différens,
Se croira par vous *ſeul* libre de deux tyrans.

. . . . *Placemus cæde ſecunda*
Heſperias gentes. Jugulus mihi Cæſaris hauſtus
Hoc præſtare poteſt, Pompeii cæde nocentes
Ut populus Romanus amet.

V. 37. Oui, oui, ton ſentiment enfin eſt véritable ;
C'eſt trop craindre celui que j'ai fait redoutable.
Quid, miſerande, times quem tu facis ipſe timendum?

On a corrigé le premier de ces deux vers, et on a mis :

Oui, par là ſeulement ma perte eſt évitable.

Pourquoi *évitable* n'eſt-il pas en uſage, puiſqu'*inévitable* eſt reçu? c'eſt une grande bizarrerie des langues, d'admettre le mot compoſé et d'en rejeter la racine.

V. 44. Pompée était mortel, et tu ne l'es pas moins.

Quem metuis, par hujus erat.

V. 46. Tu n'as, non plus que lui, qu'une ame, et qu'une vie.

Jamais perſonne n'en a eu deux.

V. 47. Et ſon ſort que tu plains, te doit faire penſer
Que ton cœur eſt ſenſible et qu'on peut le percer.

C'eſt une équivoque. Le mot *ſenſible* eſt pris ici au phyſique. *Ptolomée* entend que *Céſar* n'eſt pas invulnérable; jamais le mot *ſenſible* ne ſouffre cette acception : de plus, cette penſée eſt trop répétée, trop délayée. Il ne faut jamais rien ajouter quand on a dit aſſez.

V. 51. C'eſt à moi de punir ta cruelle douceur...
Je n'abandonne plus ma vie et ma puiſſance
Au haſard de ſa haine, ou de ton inconſtance.

Il veut dire, *au caprice; haſard* n'eſt pas le mot propre.

V. 69. Nous pouvons beaucoup, Sire, en l'état où nous ſommes;
A deux milles d'ici vous avez ſix mille hommes.

Il ne faut jamais être ampoulé, mais il faut éviter ces expreſſions de gazette, et ces tours languiſſans qui ne ſervent qu'à la rime, comme, *en l'état où nous ſommes.*

V. 77. Car contre ſa fortune aller à force ouverte,
Ce ſerait trop courir vous-même à votre perte.

Car contre, eſt trop rude. C'eſt une petite remarque, mais il ne faut rien négliger.

V. 79. Il nous le faut ſurprendre au milieu du feſtin,
Enivré des douceurs de l'amour et du vin.

Plenum epulis; madidumque mero, venerique paratum
Invenies.

De l'amour et du vin, ces expreſſions ne ſont permiſes que dans une chanſon; il faut chercher des tours qui ennobliſſent ces idées : c'eſt-là le grand mérite de *Racine*.

V. 81. Tout le peuple eſt pour nous. Tantôt à ſon entrée
J'ai remarqué l'horreur qu'il a ſoudain montrée,
Lorſqu'avec tant de faſte il a vu ſes faiſceaux
Marcher arrogamment et braver nos drapeaux.

Sed fremitu vulgi faſces et ſigna querentis
Inferri Romana ſuis, diſcordia ſenſit
Pectora.

V. 95. Les gens de Cornélie, *&c.*

Cette expreſſion ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 104. Pour de ce grand deſſein aſſurer le ſuccès.

Cette inverſion eſt trop rude, et il n'eſt pas permis de mettre ainſi une prépoſition à côté de l'article *de*. *Pour de lui me ſervir, et d'elle me défaire*; cela n'eſt toléré tout au plus que dans le ſtyle plaiſant qu'on appelle marotique.

V. 105. Mais voici Cléopâtre, agiſſez avec feinte,
Sire, et ne lui montrez que faibleſſe et que crainte.

Ce conſeil achève d'avilir le roi.

SCENE II.

Cette ſcène met le comble au caractère mépriſable de *Ptolomée*. On ne s'intéreſſe ni à lui, ni à *Cléopâtre*; on ſe ſoucie peu que *Ptolomée* ait vécu dans la gloire *où vivaient ſes pareils*, et qu'il demande la grâce de *Photin*; mais le plus grand défaut, c'eſt qu'à ce quatrième acte une nouvelle pièce commence. Il s'agiſſait d'abord de la mort

de *Pompée ;* on veut actuellement assassiner *César*, parce qu'on craint qu'il ne fasse mettre en croix les ministres du roi. Le péril même de *César* n'est pas assez grand pour que cette nouvelle tragédie intéresse. Ce n'est point comme dans *Cinna*, où les mesures des conjurés sont bien prises ; on ne craint ici pour personne, on ne s'intéresse à personne ; la bassesse du roi révolte l'esprit, les amours de *Cléopâtre* glacent le cœur, et les ironies de *Ptolomée* dégoûtent.

V. 3. Vous êtes généreuse, et j'avais attendu
Cet office de sœur que vous m'avez rendu.
Mais cet illustre amant vous a bientôt quittée.

Est-ce de l'ironie? parle-t-il sérieusement ?

V. 6. Sur quelque brouillerie en la ville excitée....

Brouillerie, ce mot trop familier ne doit jamais entrer dans la tragédie,

V. 7. Il a voulu lui-même apaiser les débats,
Qu'avec nos citoyens ont pris quelques soldats.

Cela n'est pas français ; on dit, *prendre querelle*, et non *prendre débat.*

V. 15. Ainsi que la naissance ils ont les esprits bas.

Le mot *esprit* en ce sens ne peut guère être employé au pluriel. Il fallait *le cœur bas*, pour la régularité ; et il faut un autre tour pour l'élégance. On pourrait dire, *il n'y eut jamais des cœurs plus durs et des esprits plus bas*, mais non, *ils ont les esprits bas.*

V. 33. Je vous ai maltraitée, et vous êtes si bonne
Que vous me conservez la vie et la couronne.

Est-ce de l'ironie ? mais soit qu'il raille, soit qu'il parle sérieusement, il s'exprime en termes bien bas ou du moins bien familiers.

V. 35. Vainquez-vous tout-à-fait, *&c.*...

et plus bas :

. . . . Mais il a fu gauchir.
Et tournant le difcours fur une autre matière, *&c.*

Toutes expreffions qu'on doit éviter ; elles font trop familières, trop comiques.

V. 45. . . . . . . Céfar cherche à vous plaire ;
Vous pouvez d'un coup d'œil défarmer fa colère.

Rien n'eft plus petit et plus défagréable au théâtre qu'un roi qui prie fa fœur d'intercéder auprès de fon amant pour qu'on ne perde pas fes miniftres.

SCENE III.

L'amour régna toujours fur le théâtre de France dans les pièces qui précédèrent celles de *Corneille*, et dans les fiennes. Mais, fi vous en exceptez les fcènes de *Chimène*, il ne fut jamais traité comme il doit l'être. Ce ne fut point une paffion violente, fuivie de crimes et de remords ; il ne déchira point le cœur, il n'arracha point de larmes. Ce ne fut guère que dans le cinquième acte d'*Andromaque*, et dans le rôle de *Phèdre*, que *Racine* apprit à l'Europe comment cette terrible paffion, la plus théâtrale de toutes, doit être traitée. On ne connut long-temps que de fades converfations amoureufes, et jamais les fureurs de l'amour.

Cette fcène de *Céfar* et de *Cléopâtre*, eft un des plus grands exemples du ridicule auquel les mauvais romans avaient accoutumé notre nation. Il n'y a prefque pas un vers dans cette fcène de *Céfar*, qui ne faffe fouhaiter au lecteur que *Corneille* eût en effet fecoué ce joug de l'habitude qui le forçait à faire parler d'amour tous fes héros. *Ce moment qu'il l'a quittée — a d'un trouble plus grand fon ame agitée — que tout le tumulte et le trouble excité dans la ville. Mais il pardonne à ce tumulte en faveur du fimple fouvenir du*

bonheur dont il a une haute espérance, qui le flatte d'une illustre apparence. Il n'est pas tout-à-fait indigne des feux de Cléopâtre, et il en peut prétendre une haute conquête, n'ayant que les dieux au-dessus de sa tête. Son bras ambitieux a combattu dans Pharsale, non pas pour vaincre Pompée, mais pour mériter Cléopâtre. Ce sont ses divins appas qui enflaient le courage de César ; ce sont ses beaux yeux qui ont gagné la bataille.

La pureté de la langue est aussi blessée que le bon goût dans toute cette tirade. Le reste de la scène enchérit encore sur ces défauts ; il veut que cette *ingrate* de Rome prie *Cléopâtre* de se livrer à lui, et d'en avoir des enfans. Il ne voit que ce chaste amour; *mais las ! contre son feu, son feu le sollicite*, &c.

Ne perdons point de vue que les héros ne parlaient point autrement dans ce temps-là ; et même lorsque *Racine* donna son *Alexandre*, il lui fit tenir les mêmes discours à *Cléophile ;* les vers étaient plus purs à la vérité, mais *Alexandre* n'en était pas moins avili. Pardonnons à *Corneille* de ne s'être pas toujours élevé au-dessus de son siècle. Imputons à nos romans ces défauts du théâtre, et plaignons le plus beau génie qu'eût la France, d'avoir été asservi aux plus ridicules usages.

> Gardez-vous de donner, ainsi que dans Clélie,
> L'air et l'esprit français à l'antique Italie,
> Et sous des noms romains fesant notre portrait,
> Peindre Caton galant et César dameret.

V. 1. Reine, tout est paisible, et la ville calmée,
Qu'un trouble assez léger avait trop alarmée,
N'a plus à redouter le divorce intestin
Du soldat insolent et du peuple mutin.

Divorce intestin, expression impropre et désagréable.

V. 36. Et vos beaux yeux enfin m'ayant fait soupirer,
Pour faire que votre ame avec gloire y réponde,
M'ont rendu le premier, et de Rome, et du monde.

C'eſt ce glorieux titre, à préſent effectif,
Que je viens ennoblir par celui de captif.

Ce glorieux titre à préſent effectif, &c. C'eſt un mauvais vers de comédie, et l'eſprit de *Cléopâtre* que *Céſar* prie d'eſtimer le titre de premier du monde, et de permettre celui de captif, eſt une choſe intolérable.

V. 43. Je ſais ce que je dois au ſouverain bonheur
Dont me comble et m'accable un tel excès d'honneur.

Elle doit à *Céſar*, et non au ſouverain bonheur cet excès d'honneur qui comble et accable.

V. 45. Je ne vous tiendrai plus mes paſſions ſecrètes.

On ne dit point *paſſions* au pluriel, pour ſignifier *mon amour*.

V. 55. Ce ſceptre par vos mains dans les miennes remis,
A mes vœux innocens ſont autant d'ennemis.

Cela n'eſt pas français; on n'eſt pas ennemi *à*, mais ennemi *de*.

V. 59. Et ſi Rome eſt encor telle qu'auparavant,
Le trône où je me ſieds m'abaiſſe en m'élevant.

Elle veut dire, *ſi Rome perſévère dans ſon horreur pour le trône*; mais *telle qu'auparavant*, eſt trop proſaïque.

V. 71. Votre bras dans Pharſale a fait de plus grands coups.

Un bras qui fait de grands coups! quelle expreſſion! elle eſt digne du rôle de *Cléopâtre*. Faut-il que le très-mauvais ſoit à tout moment à côté du très-bon! Mais ce très-bon n'appartenait qu'à *Corneille*, et le très-mauvais appartenait à tous les auteurs de ſon temps juſqu'à ce que l'inimitable *Racine* parût.

V. 79. Et vos yeux la verront par un ſuperbe accueil
Immoler à vos pieds ſa haine et ſon orgueil.

Par un ſuperbe accueil, veut dire ici, *réception favorable*;

mais *immoler ſon orgueil par un ſuperbe accueil*, n'eſt pas une expreſſion élégante et juſte.

V. 81. Encore une défaite, et dans Alexandrie
Je veux que cette ingrate en ma faveur vous prie.

Cette ingrate de Rome qui *prie dans Alexandrie!* et dont un juſte *reſpect conduit les regards!* On voit combien ce ſtyle eſt forcé.

V. 86. C'eſt le fruit que j'attends des lauriers qui m'attendent.

Ce n'eſt pas là que la répétition a de l'énergie et de la grâce.

V. 93. Permettez cependant qu'à ces douces amorces
Je prenne un nouveau cœur et de nouvelles forces.

Céſar qui prend un nouveau cœur à ces douces amorces, quelles expreſſions !

V. 95. Pour faire dire encore aux peuples pleins d'effroi,
Que venir, voir, et vaincre, eſt même choſe en moi.

Il faudrait *pour moi;* mais ce qui eſt bien plus à obſerver, c'eſt qu'on fait dire à *Céſar*, par un orgueil révoltant, ce qu'il dit en effet par modeſtie dans la guerre contre *Pharnace*. *Veni*, *vidi*, *vici*, ne ſignifiait que le peu de peine qu'il avait eu contre un ennemi preſque ſans défenſe. Voyez les Commentaires de *Céſar*. Jamais grand homme ne fut plus modeſte. La grandeur romaine, encore une fois, ne conſiſta jamais dans de vaines paroles, dans des diſcours emphatiques ; elle ne fut jamais bourſouflée. Des actions fermes, et des paroles ſimples, Voilà le vrai caractère des anciens Romains. Nous y avons été ſouvent trompés : on a pris plus d'une fois des diſcours de capitan pour des diſcours de héros.

V. 105. Faites grâce, Seigneur, ou ſouffrez que j'en faſſe,
Et montre à tous par là que j'ai repris ma place.

Jamais dans la poëfie on ne doit employer *par là*, *par ici*, fi ce n'eft dans le ftyle comique.

V. 107. Achillas et Photin font gens à dédaigner.

Ce mot *gens*, ne doit jamais entrer dans le ftyle noble. On voit par le grand nombre de ces expreffions vicieufes, combien l'art de la poëfie eft difficile.

V. 113. Ne vous donnez fur moi qu'un pouvoir légitime,
Et ne me rendez point complice de leur crime.

Je reconnais là le véritable *Céfar*, et c'était fur ce ton qu'il devait toujours parler.

V. 115. C'eft beaucoup que pour vous j'ofe épargner le roi.

Que j'ofe épargner, n'eft pas le mot propre, c'eft, *que je daigne épargner*.

SCENE IV.

V. 1. . . . . Céfar, prends garde à toi.

Que cette fcène répare bien la précédente ! Que cette générofité de *Cornélie* élève l'ame ! ce n'eft point de la terreur et de la pitié, mais c'eft de l'admiration. *Corneille* eft le premier de tous les tragiques du monde qui ait excité ce fentiment, et qui en ait fait la bafe de la tragédie. Quand l'admiration fe joint à la pitié et à la terreur, l'art eft pouffé alors au plus haut point où l'efprit puiffe atteindre. L'admiration feule paffe trop vîte. *Boileau* dit :

Inventez des refforts qui puiffent m'attacher.

Que ceux qui travaillent pour la fcène tragique aient toujours ce précepte gravé dans leur mémoire.

V. 12. Mettant leur haine bas. . . . .

Mettre bas, ne fe dit plus, comme on l'a déjà obfervé, et n'a jamais été un terme noble.

V. 14. Quoi que la perfidie ait ofé fur fa trame,
Il vit encore en vous.

On dit bien, *la trame de la vie.* Cela eft pris de la fable allégorique des parques : mais comme on ne dirait pas *le fil de Pompée*, on ne doit point dire non plus *la trame de Pompée*; pour fignifier fa vie.

V. 26. Mais avec cette foif que j'ai de ta ruine,
Je me jette au-devant du coup qui t'affaffine.

Plufieurs critiques prétendent que *Cornélie* en dit trop, qu'elle ne doit point montrer tant de *foif* de la ruine d'un homme qui vient de venger fon époux; qu'elle retourne ce fentiment en trop de manières; que la grandeur vraie ou apparente de ce fentiment eft affaiblie par trop de déclamation, et par trop de fentences; qu'elle ne devrait pas même dire à *Céfar*, *le fang de mon époux a rompu tout commerce entre nous*, parce qu'il femble par ces mots que *Céfar* ait tué *Pompée.*

Je crois qu'il eft important de remarquer, que fi *Cornélie* s'était réduite, dans une pareille fcène, à parler feulement avec la bienféance de fa fituation, c'eft-à-dire, à ne pas trop menacer un homme tel que *Céfar*, à ne fe pas mettre au-deffus de lui; en un mot, fi elle n'eût dit que ce qu'elle devait dire, la fcène eût été un peu froide. Il faut peut-être dans ces occafions aller un peu au-delà de la vérité. Une critique très-jufte, c'eft que tous ces difcours de vengeance font inutiles à la pièce.

V. 40. Quelque efpoir qui d'ailleurs me l'ofe ou puiffe offrir,
Ma jufte impatience aurait trop à fouffrir.

Un efpoir qui ofe offrir, et cette alternative d'*ofe* ou *puiffe*, ne font ni convenables ni juftes.

V. 44. Je n'irai point chercher fur les bords africains
Le foudre fouhaité que je vois en tes mains; *&c.*

Il y avait d'abord, *le foudre puniffeur : puniffeur* était

un beau terme qui manquait à notre langue. *Puni* doit fournir *puniſſeur*, comme *vengé* fournit *vengeur*. J'oſe ſouhaiter, encore une fois, qu'on eût conſervé la plupart de ces termes qui feſaient un ſi bel effet du temps de *Corneille*; mais il a mis lui-même à la place, *le foudre ſouhaité*, épithète qui eſt bien plus faible.

En tes mains. Comment ce foudre ſouhaité contre *Céſar* eſt-il dans les mains de *Céſar*? quelques éditions portent, *en ſes mains*; mais *en ſes mains*, ne ſe rapporte à rien.

V. 46. La tête qu'il menace en doit être frappée;
J'ai pu donner la tienne au lieu d'elle à Pompée.

On ne voit pas d'abord à quoi ſe rapporte cet *au lieu d'elle*. C'eſt à *Ptolomée*.

V. 52. Rome le veut ainſi : ſon adorable front
Aurait de quoi rougir d'un trop honteux affront....

L'adorable front de Rome qui rougirait! Eſt-ce ainſi que doit s'exprimer la noble douleur d'une femme profondément affligée? cela n'eſt-il pas un peu trop recherché?

V. 60. Comme autre qu'un romain n'a pu l'aſſujettir,
Autre auſſi qu'un romain ne l'en doit garantir.

Cette antithèſe, ce raiſonnement, ces expreſſions ne ſont-elles pas encore moins naturelles?

V. 63. Au lieu d'un châtiment ta mort ſerait un crime;
Et ſans que tes pareils en conçûſſent d'effroi,
L'exemple que tu dois périrait avec toi.

In ſcelus it Pharium Romani pœna tyranni,
Exemplumque perit.

V. 68. . . . . Adieu, tu peux
Te vanter qu'une fois j'ai fait pour toi des vœux.

Ces derniers vers que prononce *Cornélie* frappent d'admiration; et quand ce couplet eſt bien récité, il eſt toujours

toujours ſuivi d'applaudiſſemens. Quelques perſonnes ont prétendu que ces mots, *tu peux te vanter*, ne conviennent pas, qu'ils contiennent une eſpèce d'ironie, que c'eſt affecter ſur *Céſar* une ſupériorité qu'une femme ne peut avoir. On a remarqué que cette tirade, et toutes celles dans leſquelles la hauteur eſt pouſſée au-delà des bornes, feſaient toujours moins d'effet à la cour qu'à la ville. C'eſt peut-être qu'à la cour on avait plus de connaiſſance et plus d'uſage de la manière dont les perſonnes du premier rang s'expriment; et que dans le parterre on aime les bravades, on ſe plaît à voir la puiſſance abaiſſée par la grandeur d'ame. On croit que la veuve de *Pompée* devait parler comme *Brutus* et *Caton;* et les grands ſentimens de *Cornélie* font oublier combien les menaces d'une femme ſont peu de choſe aux yeux de *Céſar;* et peut-être même ces menaces ſont-elles un peu déplacées envers un homme qui venge *Pompée*, et à qui *Cornélie* ne doit que des remercîmens.

SCENE V.

V. 7. Leur rage pour l'abattre attaque mon ſoutien,
Et par votre trépas cherche un paſſage au mien.

Cléopâtre ſonge ici plus à elle qu'au péril de *Céſar.* On ne cherche point *un paſſage au trépas*, *par un autre trépas.* Cette ſcène eſt ſans intérêt; il ne s'agit guère que d'*Achillas* et de *Photin.* Il eſt triſte que l'acte finiſſe ſi froidement.

V. 13. Oui, je me ſouviendrai que ce cœur magnanime
Au bonheur de ſon ſang veut pardonner ſon crime.

Ce dernier vers eſt trop obſcur. *Céſar* veut dire que *Ptolomée* eſt heureux d'être frère de *Cléopâtre*, et qu'il ſera épargné; mais *pardonner un crime au bonheur d'un ſang*, n'eſt pas intelligible.

mais *autant que*. Ce mot de *chétive* a été heureusement employé au second acte ; *dans quelque urne chétive en ramasser la cendre*. Le même terme peut faire un bon et un mauvais effet, selon la place où il est. Une urne chétive qui contient la cendre du grand *Pompée* présente à l'esprit un contraste attendrissant : mais une flamme n'est point chétive. Ces deux vers que *Philippe* met dans la bouche de *César* :

> Restes d'un demi-dieu dont à peine je puis
> Egaler le grand nom, tout vainqueur que j'en suis ;

font d'un sublime si touchant, qu'on dit avec raison que *Corneille*, dans ses bonnes pièces, fesait quelquefois parler les Romains mieux qu'ils ne parlaient eux-mêmes.

V. 49. Et n'y voyant qu'un tronc dont la tête est coupée,
A cette triste marque il reconnaît Pompée.

Una nota est Magno capitis jactura revulsi.

V. 85. O soupirs ! ô respect ! ô qu'il est doux de plaindre
Le sort d'un ennemi quand il n'est plus à craindre !

Ces beaux vers font un très-grand effet, parce que la maxime est courte, et qu'elle est en sentiment. Peut-être *Cornélie* est toujours trop occupée de rabaisser le mérite de *César*. Elle doit savoir que *César* a parlé de punir le meurtre de *Pompée* en arrivant en Egypte, et avant que *Ptolomée* conspirât contre lui ; mais que ne pardonne-t-on point à la veuve de *Pompée* gémissante !

Les curieux ne seront pas fâchés de savoir que *Garnier* avait donné les mêmes sentimens à *Cornélie*. *Philippe* lui dit :

> César plora sa mort.

Cornélie répond :

> Il plora mort celui
> Qu'il n'eût voulu souffrir être vif comme lui.

V. 95. Pour grand qu'en ſoit le prix, ſon péril en rabat.

Pour grand ne ſe dit plus. *Son péril en rabat*, eſt trop familier.

V. 101. Si comme par ſoi-même un grand cœur juge un autre,
Je n'aimais mieux juger ſa vertu par la nôtre;

Par la nôtre, gâte un peu ce dernier vers. On ne dit; *nous et nôtre*, en parlant de ſoi, que dans un édit; et ſi *Cornélie* juge *Céſar* ſi vertueux, ſi généreux, il ſemble qu'elle aurait dû ſouhaiter un peu moins ſa mort. Elle ne paraît pas toujours d'accord avec elle-même.

V. 103. Et croire que nous ſeuls armons ce combattant,
Parce qu'au point qu'il eſt j'en voudrais faire autant.

Au point qu'il eſt, ne ſe dit plus.

SCENE II.

Après cette ſcène de *Cornélie*, qui eſt un chef-d'œuvre de génie, on eſt fâché de voir celle-ci. Quand le ſujet baiſſe, l'auteur baiſſe néceſſairement; et *Cléopâtre* n'eſt pas digne de parler à *Cornélie*. Ces ſcènes d'ailleurs ne ſervent ni au nœud ni au dénouement. Ce ſont des entretiens, et non pas des ſcènes.

V. 1. Je ne viens pas ici pour troubler une plainte
Trop juſte à la douleur dont vous êtes atteinte.

Juſte à la douleur, n'eſt pas français; il fallait, *permiſe à la douleur*.

V. 20. Vous êtes ſatisfaite, et je ne la ſuis pas.

On ſait aujourd'hui qu'il faut, *je ne le ſuis pas*; ce *le* eſt neutre. Etes-vous ſatisfaites? nous *le* ſommes, et non pas, nous *les* ſommes.

V. 25. L'ardeur de le venger dans mon ame allumée,

L'ardeur de le venger, ne se rapporte à rien; elle veut dire *Pompée :* mais ce régime est trop éloigné.

V. 26. En attendant César, demande Ptolomée.

Pourquoi tant répéter qu'elle veut la tête de *César*, le vengeur de son mari? que dirait-elle de plus s'il en était l'assassin? *Pompée* lui-même eût-il demandé la tête de *César*? est-ce ainsi qu'on doit traiter le plus généreux des vainqueurs? Ce sentiment eût été lâche dans *Pompée*; pourquoi serait-il beau dans *Cornélie*?

V. 32. Par la main l'un de l'autre ils périront tous deux.

Encore des souhaits pour la mort de *César*! qu'un sentiment contraire serait plus noble!

V. 37. Le ciel sur nos souhaits ne règle pas les choses;

est trop prosaïque.

V. 38. Le ciel règle souvent les effets sur les causes.

est trop didactique; et tous ces discours sont de plus très-inutiles.

V. 45. Chacune a son sujet d'aigreur ou de tendresse;

est trop du style de la comédie.

SCENE III.

V. 5. Aussitôt que César eut su la perfidie....

Il faut, *a su la perfidie.*

V. 6. Ah! ce n'est pas ces soins que je veux qu'on me die.

Die était en usage; mais on ne dit pas *des soins*; cela n'est pas français.

V. 7. Je fais qu'il fit trancher et clorre ce conduit
Par où ce grand fecours devait être introduit.

Il faut, *qu'il a fait trancher*, parce que la chofe s'eft paffée aujourd'hui.

Si *Ptolomée* avait pu intéreffer, ce qui était prefque impoffible, le récit de fa mort pourrait émouvoir; mais ce récit eft auffi froid que fon rôle. La pièce d'ailleurs eft finie, quand *Ptolomée* eft mort, tout le refte n'eft qu'une *fuperftructure* inutile à l'édifice.

Toute la petite difpute entre *Cornélie* et *Cléopâtre* eft très-froide, par cette raifon-là même que *Ptolomée* n'intéreffe point du tout.

V. 24. Du moins Céfar l'eût fait s'il l'avait confenti.

Ce verbe alors gouvernait l'accufatif comme le datif. On confent aujourd'hui à une chofe, on ne la confent pas. *Corneille* mit depuis,

Il faudrait qu'à nos vœux il eût mieux confenti.

V. 29. Mais il eft mort, Madame, avec toutes les marques
Dont éclatent les morts des plus dignes monarques.

Mourir avec toutes les marques dont les morts des plus dignes monarques éclatent !

V. 41. Son efprit alarmé les croit un artifice
Pour réferver fa tête aux hontes du fupplice.

On ne dit point les *hontes*; et il n'eft pas trop vraifemblable que *Ptolomée* craignît que l'amant de fa fœur le fît mourir par la main du bourreau. Il fallait donner un plus noble motif à fon courage.

SCENE IV.

V. 1. César, tiens-moi parole, et me rends mes galères.

Il est évident que *Cornélie* qui redemande ses galères, est absolument inutile. La pièce est finie, et ces galères ne sont point le sujet de la tragédie.

V. 3. Leur roi n'a pu jouir de ton cœur adouci ;

Il veut dire, *n'a pu profiter de la clémence de César;* mais *jouir du cœur de César*, est une expression impropre.

V. 4. Et Pompée est vengé ce qu'il peut l'être ici.

N'est-ce pas dommage que cette expression ait entièrement vieilli ? on dirait aujourd'hui, *autant qu'il peut l'être;* mais *ce qu'il peut l'être* n'est-il pas plus énergique ?

V. 5. Je n'y puis plus rien voir qu'un funeste rivage...
Ta nouvelle victoire, et le bruit éclatant
Qu'aux changemens du roi pousse un peuple inconstant.

C'est sans doute une faute d'impression ; on doit lire, *aux changemens de rois.* Mais *un peuple qui pousse un bruit*, est un barbarisme.

V. 12. Et souffre que ma haine agisse en liberté.

Elle parle toujours de sa *haine* quand elle ne devrait parler que de sa reconnaissance.

V. 14. Vois l'urne de Pompée, il y manque sa tête.

La tête pour rejoindre à l'urne est un accessoire qui, ne pouvant être refusé, ne mérite peut-être pas d'être demandé; c'est une circonstance étrangère, et les complimens de *César* paraissent superflus quand l'action est entièrement finie.

V. 21. Qu'un bûcher allumé par ma main et la vôtre,
Le venge pleinement de la honte de l'autre.

On ne voit pas à quoi ſe rapporte cet *autre*. Il veut dire apparemment *l'autre bûcher*.

V. 30. Il ne recevra point d'honneurs que légitimes ;

eſt trop dur et trop négligé.

V. 33. Faites un peu de force à votre impatience ;

n'eſt pas français. Il faut, ou, *modérez vôtre impatiente*, ou, *mettez un frein à votre impatience*, ou quelque autre tour.

V. 37. Il faut que ta défaite et que tes funérailles
A cette cendre aimée en ouvrent les murailles.

On ſe laſſe à la fin d'entendre *Cornélie* qui demande toujours les *funérailles* de *Céſar*, et qui le lui dit en face. *Quid deceat, quid non.*

V. 39. Et, quoiqu'elle la tienne auſſi chère que moi,
Elle n'y doit rentrer qu'en triomphant de toi.

Ces vers déparent la beauté et l'harmonie des autres ; c'eſt à quoi il faut toujours prendre garde. Voyez que ces deux *elle* font un mauvais effet, parce que l'une ſe rapporte à Rome, et l'autre à la cendre de *Pompée*, ſans que la conſtruction indique ces rapports néceſſaires. Voyez combien ce vers eſt rude, *et quoiqu'elle la tienne auſſi chère que....*

Tout vers qui n'eſt pas auſſi harmonieux qu'exact et correct doit être banni de la poëſie ; voilà pourquoi il eſt ſi prodigieuſement difficile d'en faire de bons dans toutes les langues, et ſur-tout dans la nôtre.

V. 49. Je veux que de ma haine ils reçoivent des règles,
Qu'ils ſuivent au combat des urnes au lieu d'aigles.

Cela eſt trop impropre et trop vicieux. Qu'eſt-ce

qu'une *haine qui donne des règles à des aigles?* que ce vers affaiblit le précédent qui est admirable ! de plus, faut-il que *Cornélie* parle toujours à *César* de sa haine pour lui? il serait bien plus beau, à mon gré, de lui dire qu'elle sera toujours son ennemie sans pouvoir haïr un si grand homme.

V. 56. Mais ne présume pas par là toucher mon cœur.

Cela serait bon si *César* avait tâché de l'engager à suivre son parti; mais il n'y a jamais pensé, il n'a pas dit à *Cornélie* un seul mot qui pût lui donner cette présomption.

V. 61. Je t'avoûrai pourtant, comme vraiment romaine,
Que pour toi mon estime est égale à ma haine;

Elle a déjà dit plusieurs fois qu'elle est romaine, et cette affectation diminue beaucoup de la vraie grandeur.

V. 63. Que l'une et l'autre est juste et montre le pouvoir,
L'une de la vertu, l'autre de mon devoir;
Que l'une est généreuse et l'autre intéressée,
Et que dans mon esprit l'une et l'autre est forcée.

Toutes ces antithèses, et cette petite dissertation dégradent la noblesse de ce rôle, et les répétitions continuelles affaiblissent le sentiment.

V. 69. Juge ainsi de la haine où mon devoir me lie.

Un devoir qui la lie à la haine, et toujours la haine !

V. 76. Ils connaîtront leur faute, et le voudront venger.

Ces dieux qui connaîtront leur faute, et ce zèle qui saura bien sans eux arracher la victoire, font une déclamation si ampoulée et si puérile, qu'on ne peut s'empêcher de s'élever avec force contre ce faux goût. On admirait autrefois ce galimatias, tant le bon goût est rare, tant l'esprit des nations septentrionales de l'Europe est difficile à former.

V. 79. Et quand tout mon effort se trouvera rompu,
Cléopâtre fera ce que je n'aurai pu.

Un effort qui se trouve rompu !

V. 81. Je sais quelle est ta flamme et quelles sont ses forces.

Les forces de sa flamme ! et on a pu applaudir à tous ces faux sentimens, exprimés en solécismes et en barbarismes !

V. 89. J'empêche ta ruine, empêchant tes caresses.

Ce vers péche à la fois contre l'harmonie, contre la langue, contre les convenances, et contre la vérité. Il ne convient point à *Cornélie* de parler des caresses que *César* peut faire à *Cléopâtre ;* elle n'empêche point ses caresses, elle ne peut les empêcher ; elle pourrait seulement dire à *César* que l'amour d'une égyptienne peut lui être fatal ; mais il serait encore plus décent de ne lui en point parler. De quoi se mêle-t-elle ? est-ce l'affaire de la veuve de *Pompée*, pour qui *César* a eu tant d'égards, tant de générosité ? cela n'est ni convenable, ni intéressant. Il est ridicule que *Cornélie* prononce ces paroles, que *César* les entende, et que *Cléopâtre* les souffre.

SCENE DERNIERE.

V. 3. Sacrifiez ma vie au bonheur de la vôtre ;
Le mien sera trop grand, et je n'en veux point d'autre.

Cléopâtre parle aussi mal que *César* a parlé. Elle ne veut point d'autre bonheur que d'être tuée par *César*, parce que *Cornélie* a manqué à toute bienséance, à toute honnêteté devant elle.

V. 7. Reine, ces vains projets sont le seul avantage,
Qu'un grand cœur impuissant a du ciel en partage.

De vains projets qui sont le seul avantage qu'on ait

du ciel en partage ! et un grand cœur impuissant ! *César* vise au galimatias aussi-bien que *Cornélie*.

V. 9. Comme il a peu de force, il a beaucoup de soins.

Beaucoup de soins, ce n'est pas là le mot propre. *César* veut dire que *Cornélie* ne menace beaucoup que parce qu'elle a peu de pouvoir ; mais le mot de *soins* ne remplit point du tout cette idée.

V. 12. Et mes félicités n'en seront pas moins pures,
Pourvu que votre amour gagne sur vos douleurs.

Un amour qui gagne sur des douleurs !

V. 18. J'ai vu le désespoir qu'il a voulu choisir.

On ne choisit point un désespoir; au contraire, le désespoir ôte la liberté du choix ; ou, si l'on veut, le désespoir force à choisir mal.

V. 23. O honte pour César qu'avec tant de puissance,
Tant de soins pour vous rendre entière obéissance,
Il n'ait pu toutefois en ces événemens
Obéir au premier de vos commandemens !

Rendre entière obéissance. Ces termes signifient la sujétion d'un vassal. *César* veut dire qu'il a fait ce qu'il a pu pour obéir à la volonté de *Cléopâtre*. Ce n'est pas là rendre obéissance : cette expression ne lui convient pas ; *tant de soins pour*, ne se dit pas.

V. 27. Prenez-vous en au ciel dont les ordres sublimes,
Malgré tous nos efforts savent punir les crimes.

Ordres sublimes, ne se dit plus ; on se sert des épithètes, *suprêmes*, *souverains*, *inévitables*, *immuables*. *Sublime* est affecté aux grandes idées, aux grands sentimens.

V. 33. Mais comme il est, Seigneur, de la fatalité
Que l'aigreur soit mêlée à la félicité. . .

Le mot propre serait *amertume*, au lieu d'*aigreur*.

V. 43. Un grand peuple, Seigneur, dont cette cour est pleine,
Par des cris redoublés demande à voir sa reine.

Il importe peu que le peuple soit ou non dans la cour pour voir *Cléopâtre*. La pièce s'appelle *Pompée*: les assassins sont punis. Tous les complimens de *César* et de *Cléopâtre* sont peut-être plus inutiles que le dernier discours de *Cornélie*, dans lequel du moins il y a toujours de la grandeur. Cette dernière scène est la plus froide de toutes; et dans une tragédie, elle doit être, s'il se peut, la plus touchante. Mais *Pompée* n'est point une véritable tragédie, c'est une tentative que fit *Corneille*, pour mettre sur la scène des morceaux excellens, qui ne fesaient point un tout; c'est un ouvrage d'un genre unique, qu'il ne faudrait pas imiter, et que son génie, animé par la grandeur romaine, pouvait seul faire réussir. Telle est la force de ce génie, que cette pièce l'emporte encore sur mille pièces régulières, que leur froideur a fait oublier. Trente beaux vers de *Cornélie* valent beaucoup mieux qu'une pièce médiocre.

V. 50. Que ces longs cris de joie étouffent vos soupirs,
Et puissent ne laisser dedans votre pensée
Que l'image des traits dont mon ame est blessée !

Voilà de ces métaphores qui ne paraissent pas naturelles. Comment peut-on avoir dans sa pensée l'image d'un trait qui a blessé une ame ? Ces figures forcées expriment toujours mal le sentiment. *César* veut dire, puissiez-vous ne vous occuper que de mon amour ! il pouvait y ajouter encore, *de sa gloire.* Ces sentimens doivent être toujours exprimés noblement, mais jamais d'une manière recherchée.

REMARQUES

Sur l'Examen de Pompée, par Corneille, tome II.

Page 135. *Pour le ſtyle, il eſt plus élevé en ce poëme qu'en aucun des miens, et ce ſont, ſans contredit, les vers les plus pompeux que j'aye faits.*

Il eſt important de faire ici quelques réflexions ſur le ſtyle de la tragédie. On a accuſé *Corneille* de ſe méprendre un peu à cette pompe des vers, et à cette prédilection qu'il témoigne pour le ſtyle de *Lucain ;* il faut que cette pompe n'aille jamais juſqu'à l'enflure et à l'exagération ; on n'eſtime point dans *Lucain*, *Bella per Emathios plus quam civilia campos.* On eſtime, *Nil actum reputans ſi quid ſupereſſet agendum.*

De même, les connaiſſeurs ont toujours condamné dans Pompée, *les fleuves rendus rapides par le débordement des parricides*, et tout ce qui eſt dans ce goût. Mais ils ont admiré,

> O ciel! que de vertus vous me faites haïr !
> . . . .
> Reſtes d'un demi-dieu dont à peine je puis
> Egaler le grand nom, tout vainqueur que j'en ſuis.

Voilà le véritable ſtyle de la tragédie ; il doit être toujours d'une ſimplicité noble, qui convient aux perſonnes du premier rang ; jamais rien d'ampoulé, ni de bas ; jamais d'affectation ni d'obſcurité. La pureté du langage doit être rigoureuſement obſervée ; tous les vers doivent être harmonieux, ſans que cette harmonie dérobe rien à la force des ſentimens. Il ne faut pas que les vers marchent toujours de deux en deux, mais que tantôt une penſée ſoit exprimée en un vers, tantôt en deux ou

trois, quelquefois dans un feul hémiftiche; on peut étendre une image dans une phrafe de cinq ou fix vers, enfuite en renfermer une autre dans un ou deux; il faut fouvent finir un fens par une rime, et commencer un autre fens par la rime correfpondante.

Ce font toutes ces règles, très-difficiles à obferver, qui donnent aux vers la grâce, l'énergie, l'harmonie, dont la profe ne peut jamais approcher. C'eft ce qui fait qu'on retient par cœur, même malgré foi, les beaux vers. Il y en a beaucoup de cette efpèce dans les belles tragédies de *Corneille*. Le lecteur judicieux fait aifément la comparaifon de ces vers harmonieux, naturels, et énergiques, avec ceux qui ont les défauts contraires; et c'eft par cette comparaifon que le goût des jeunes gens pourra fe former aifément. Ce goût jufte eft bien plus rare qu'on ne penfe; peu de perfonnes favent bien leur langue; peu diftinguent au théâtre l'enflure de la dignité; peu démêlent les convenances. On a applaudi pendant plufieurs années à des penfées fauffes et révoltantes. On battait des mains lorfque *Baron* prononçait ce vers:

Il eft comme à la vie un terme à la vertu.

On s'eft récrié quelquefois d'admiration à des maximes non moins fauffes. Ce qu'il y a d'étrange, c'eft qu'un peuple qui a pour modèle de ftyle les pièces de *Racine*, ait pu applaudir long-temps des ouvrages où la langue et la raifon font également bleffées d'un bout à l'autre.

REMARQUES

SUR THEODORE, VIERGE ET MARTYRE, TRAGEDIE.

Sur la fin de 1645.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

Si quelque chofe peut étonner et confondre l'efprit humain, c'eft que l'auteur de Polyeucte ait pu être celui de Théodore ; c'eft que le même homme qui avait fait la fcène fublime dans laquelle *Pauline* demande à *Sévère* la grâce de fon mari, ait pu préfenter une héroïne dans un mauvais lieu, et accompagné une turpitude fi odieufe et fi ridicule de tous les mauvais raifonnemens qu'une telle impertinence peut fuggérer, de tous les incidens qu'une telle infamie peut fournir, et de tous les mauvais vers que le plus inepte des verfificateurs n'aurait jamais pu faire.

Comment ne fe trouva-t-il perfonne qui empêchât l'auteur de Cinna de déshonorer fes talens par le choix honteux d'un tel fujet, et par une exécution auffi mauvaife que le fujet même ? comment les comédiens osèrent-ils enfin repréfenter Théodore ?

REMARQUES

REMARQUES

SUR

L'EPITRE DEDICATOIRE

A MONSIEUR L. P. C. B.

Tome III.

Page 143. *Je vois que la meilleure partie de mes juges impute ce mauvais ſuccès à l'idée de la proſtitution, quoique.... j'aye employé, pour en exténuer l'horreur, tout ce que l'art et l'expérience m'ont pu fournir de lumières.*

Il ne paraît pas qu'il ait mis de voile ſur ce ſujet révoltant, puiſqu'il emploie dans la pièce les mots de *proſtitution*, d'*impudicité*, de *fille abandonnée aux ſoldats.*

Ibid. *Et certes il y a de quoi congratuler à la pureté de notre théâtre*, &c. *Congratuler à* ne ſe dit plus. Cette phraſe eſt latine, *tibi gratulor :* mais aujourd'hui *congratuler* régit l'accuſatif comme *féliciter.*

Ibid. *La modeſtie de notre ſcène a déſavoué comme indigne d'elle ce peu* (de la proſtitution de *Théodore* décrite par S[t] *Ambroiſe*) *que la néceſſité de mon ſujet m'a forcé de faire connaître.*

Les honnêtes gens aſſemblés ſont toujours chaſtes. On ſouffrait du temps de *Hardi* qu'on parlât de viol ſur le théâtre, de la manière la plus groſſière : mais c'eſt qu'alors il n'y avait que des hommes groſſiers qui fréquentaſſent les ſpectacles. *Mairet* et *Rotrou* furent les premiers qui épurèrent un peu la ſcène des indécences les plus révoltantes. Il était impoſſible que cette pièce de *Corneille* eût du ſuccès en 1646; elle en aurait eu vingt ans auparavant. Il choiſit ce ſujet parce qu'il connaiſſait plus ſon cabinet que le monde, et qu'il avait

plus de génie que de goût. C'eſt toujours la même verſification, tantôt forte, tantôt faible, toujours la même inégalité de ſtyle, le même tour de phraſe, la même manière d'intriguer; mais n'étant pas ſoutenu par le ſujet comme dans les pièces précédentes, il ne pouvait ni s'élever ni intéreſſer. Puiſqu'il faut des notes ſur toutes les pièces de *Corneille*, on en donne auſſi quelques-unes ſur Théodore; mais un commentaire n'eſt pas un panégyrique: on doit au public la vérité dans toute ſon étendue.

Page 144. *Après cela j'oſerai bien dire que ce n'eſt pas contre des comédies pareilles aux nôtres que déclame St Auguſtin.*

On ſait aſſez que St *Auguſtin* ignorait le grec: s'il avait connu cette belle langue, il n'aurait pas déclamé contre *Sophocle*; ou s'il eût déclamé contre ce grand homme, il eût été fort à plaindre.

Page 145. *Ils demeurent privés du plus agréable et du plus utile des divertiſſemens dont l'eſprit humain ſoit capable.*

On ne peut rien dire de plus fort en faveur de l'art des *Sophocles*, dont *Ariſtote* a donné les règles; et il eſt bien honteux pour notre nation, devenue ſi critique après avoir été ſi barbare, que *Corneille* ait été obligé de faire l'apologie d'un art qui était ſi reſpectable entre ſes mains.

Le grand *Corneille* traite ici avec une fierté qui ſied bien à ſa réputation et à ſon mérite, ces hommes baſſement jaloux du premier des beaux arts, qui colorent leur envie du prétexte de la religion. Ils craignent que la nation ne s'inſtruiſe au théâtre, et que des hommes accoutumés à nourrir leur eſprit de ce que la raiſon a de plus pur, et de ce que l'éloquence des vers a de plus touchant, ne deviennent indifférens pour de vaines diſputes ſcolaſtiques, pour de miſérables querelles, dans leſquelles on veut trop ſouvent entraîner les citoyens.

Ces ennemis de la ſociété ont imaginé qu'un chrétien devait regarder Cinna, les Horaces et Polyeucte, du même

œil dont les pères de l'Eglise regardaient les mimes et les farces obscènes qu'on représentait de leur temps dans les provinces de l'empire romain.

On consulta sur cette question, dans l'année 1742, monsignor *Cerrati*, confesseur du pape *Clément XII*, et du consistoire qui élut ce pape. J'ai heureusement retrouvé une partie de sa réponse, écrite de sa main, commençant par ces mots : *I concilii e i padri;* et finissant par ceux-ci, *Giovan Battista Andreini ;* et voici la traduction fidelle des principaux articles de sa lettre :

» Les conciles et les pères qui ont condamné la » comédie, comme il paraît par le troisième article du » concile de Carthage de l'an 397, entendaient les repré- » sentations obscènes, mêlées de sacré et de profane, la » dérision des choses ecclésiastiques, les blasphèmes, *&c.*

» Les comédies dans des temps plus éclairés ne furent » pas de ce genre. C'est pourquoi S[t] *Thomas*, quest. 168, » art. III, parlant de la comédie, s'exprime ainsi :

» *Officium histrionum ordinatum ad solatium hominibus* » *exhibendum, non est secundùm se illicitum, nec sunt in statu* » *peccati ; dummodò moderatè ludo utantur, id est non utendo* » *aliquibus illicitis verbis, vel factis ; et non adhibendo ludos* » *negotiis, et temporibus indebitis.*

» L'emploi des comédiens institué pour donner quel- » que délassement aux hommes, n'est pas en soi illicite ; » ils ne sont point dans l'état de péché, pourvu qu'ils » usent honnêtement de leurs talens, c'est-à-dire, qu'ils » évitent les mots et les actions défendues, et qu'ils ne » représentent point dans les temps qui ne sont point » permis.

» *Cajetan*, en commentant ce passage, conclut : *donc* » *l'art des comédiens qui se contiennent dans les bornes, n'est* » *point condamnable, mais permis.*

» S[t] *Antonin*, archevêque de Florence, dans sa Somme » théologique, partie III, titre 8, chap. IV, dit :

» Au temps de S[t] *Charles Borromée*, il fut défendu à

» certains comédiens de repréſenter ſur le théâtre de » Milan. Ils allèrent trouver S[t] *Charles*, et obtinrent de » lui un décret portant permiſſion de repréſenter des » comédies dans ſon diocèſe, en obſervant les règles » preſcrites par S[t] *Thomas ;* il ſe fit préſenter tous les » ſujets des ſcènes qu'ils jouaient impromptu, et il leur » fit jurer que toutes les nouvelles ſcènes qu'ils mêle» raient à celles dont il avait vu la diſpoſition, feraient » auſſi honnêtes et auſſi décentes que les autres.

» L'uſage de l'Italie eſt de permettre toutes les repré» ſentations qui ne portent point de ſcandale. On joue » des pièces à Rome dans de certains temps, et parti» culièrement dans des colléges. Les comédiens appro» chent des ſacremens, et on ne trouve aucune bulle » ni aucun décret des papes qui les en privent. On leur » donne la ſépulture dans les égliſes comme à tous les » autres bons catholiques, avec toutes les cérémonies » ſacrées, *con tutte le ſacre funzioni.*

» *Nicolò Barbieri* rapporte qu'*Iſabella Andreini* reçut à » Lyon beaucoup d'honneurs, qu'elle y fut enterrée avec » pompe, et que ſon corps fut accompagné des princi» paux de la ville, qui firent graver ſon épitaphe ſur le » bronze.

» L'empereur *Mathias* donna des lettres de nobleſſe à » *Pierre Cequini*. *Jean-Baptiſte Andreini* fut de l'académie » de Mantoue, et capitaine des chaſſes.

» Le même *Nicolò Barbieri* rapporte que *Rinoceronte*, » comédien, mourut de ſon temps en odeur de » ſainteté. »

Si *Lopez de Vega* et *Shakeſpeare* ne furent pas regardés comme de ſaints perſonnages, perſonne au moins, ni à Madrid ni à Londres, ne reprocha à ces deux célèbres auteurs d'avoir repréſenté leurs ouvrages ſelon l'uſage des anciens grecs nos maîtres. Le fameux docteur *Ramon*, le licencié *Michel Sanchez*, le chanoine *Mira de Mezeva*, le chanoine *Tarraga*, firent beaucoup de comédies,

presque toutes estimées, et leurs fonctions de prêtres n'en furent pas interrompues. Plusieurs prêtres en France en ont fait, témoins le cardinal de *Richelieu*, l'abbé *Boyer*, l'abbé *Geneſt*, aumônier de madame la ducheſſe d'*Orléans*, et tant d'autres. Enfin, l'art doit être encouragé, l'abus de l'art ſeul peut avilir.

Pour dernière preuve inconteſtable, rapportons la déclaration de *Louis XIII* du 16 avril 1641, enregiſtrée au parlement; elle dit expreſſément :

» Nous voulons que l'exercice des comédiens, qui » peut innocemment détourner nos ſujets de diverſes » occupations mauvaiſes, ne puiſſe leur être imputé à » blâme, ni préjudicier à leur réputation dans le com- » merce public. »

C'eſt en vertu de cette déclaration que *Louis XIV* maintint *Floridor*, ſieur de *Soulas*, dans la poſſeſſion de ſa nobleſſe, par arrêt du conſeil du 10 ſeptembre 1668. En bonne foi, peut-on flétrir un penſionnaire du roi, déclaré gentilhomme par le roi, pour avoir rempli des fonctions dont le roi lui ordonne expreſſément de s'acquitter? Il eſt mis en priſon s'il ne joue pas, il eſt excommunié s'il joue. Voilà un bel exemple de nos contradictions. En faut-il davantage pour confondre ceux qui ſe déclarent contre nos ſpectacles, autant par ignorance que par mauvaiſe volonté?

THEODORE,

VIERGE ET MARTYRE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

IL eſt vrai que cette pièce ne mérite aucun commentaire. Elle péche par l'indécence du ſujet, par la conduite, par la froideur, par le ſtyle. On ne fera que très-peu de remarques.

SCENE PREMIERE.

Vers 3. Mon père eſt gouverneur de toute la Syrie.

Dans Polyeucte, *Félix* eſt gouverneur de *toute* l'Arménie, et ici *Valens* eſt gouverneur de *toute* la Syrie. Un mot de trop gâte un beau vers, et rend un médiocre mauvais.

V. 4. Et comme ſi c'était trop peu de flatterie,
Moi-même elle m'embraſſe, *&c.*

Trop peu de flatterie de donner le gouvernement *de toute la Syrie! et la fortune qui embraſſe Placide!* quelles expreſſions! quel ſtyle! quelle négligence!

V. 7. Certes, ſi je m'enflais de ces vaines fumées
Dont on voit à la cour tant d'ames ſi charmées...

Il faut convenir que ce ſtyle eſt bas et incorrect; et malheureuſement la plus grande partie de la pièce eſt écrite dans ce goût.

On a exigé un commentaire ſur toutes les pièces de *Corneille*, mais toutes n'en méritent pas. Que verra-t-on

par ce commentaire? que nul auteur n'eſt jamais tombé ſi bas, après être monté ſi haut. La ſeule conſolation d'un travail ſi ingrat, eſt que du moins tant de fautes peuvent être de quelque utilité. Elles feront voir aux étrangers que les beautés ne nous aveuglent pas ſur les défauts ; que notre nation eſt juſte en admirant, et en déſapprouvant ; et les jeunes auteurs, en voyant ces chutes déplorables et ſi fréquentes, en ſeront plus ſur leurs gardes.

V. 9. Si l'éclat des grandeurs avait pu me ravir,
J'aurais de quoi me plaire et de quoi m'aſſouvir.

Un éclat qui peut ravir! un homme qui aurait de quoi ſe plaire et de quoi s'aſſouvir! Nul auteur n'a jamais écrit plus mal et mieux. Voilà pourquoi on diſait que *Corneille* avait un démon qui fit pour lui les belles ſcènes de ſes tragédies, et qui lui laiſſa faire tout le reſte.

V. 12. A moins que de leur rang, le mien ne ſaurait croître;

n'eſt pas français. Un rang ne croît pas ; on paſſe, on s'élève d'un rang à un autre.

V. 14. On y monte ſouvent par de moindres degrés ;

n'eſt pas plus exact que le reſte ; on ne monte pas à un titre.

V. 15. Mais ces honneurs pour moi ne ſont qu'une infamie,
Parce que je les tiens d'une main ennemie.

Parce que, eſt une conjonction dure à l'oreille et traînante en vers, il faut toujours l'éviter ; mais quand il eſt répété, il devient intolérable. On pardonne toutes ces fautes dans des ouvrages remplis de beautés comme les précédens.

V. 19. . . . . . . Ce cœur n'eſt point à vendre.

On peut dire dans le ſtyle noble, *vendre ſon ſang*,

vendre son honneur à la fortune; mais *un cœur à vendre* eſt bas.

V. 25. Va plus outre;

terme autrefois familier, et qui n'eſt pas français.

V. 26. Joins le vouloir des dieux à leur autorité.

Pourquoi *le vouloir des dieux?* Cet hymen n'eſt point ordonné par un oracle; les *dieux* ſont ici de trop; *le vouloir* n'eſt plus d'uſage.

V. 27. Aſſemble leur faveur, aſſemble leur colère.

Il faudrait *leurs faveurs* au pluriel, parce qu'on ne peut aſſembler une ſeule choſe.

V. 37. Sitôt qu'à ſon parti le bonheur eut manqué,
Sa tête fut proſcrite et ſon bien confiſqué.

Toutes ces expreſſions ſont faibles, proſaïques et rampantes.

V. 45. Et depuis ce moment Marcelle a fait chez nous
Un deſtin que tout autre aurait trouvé fort doux;

eſt du ſtyle bas et négligé de la comédie. En voilà aſſez ſur le ſtyle de la pièce, dont les fautes ne ſont rachetées par aucun morceau ſublime. Nous nous contenterons de remarquer les endroits moins faibles que les autres. Il eſt étrange que *Corneille* ait ſenti le vice de ſon ſujet, et qu'il n'ait pas ſenti le vice de ſa diction.

V. 57. Puiſqu'avec tant d'effort on vous voit travailler
A mettre ailleurs l'éclat dont elle doit briller...

Travailler à mettre ailleurs un éclat!

V. 59. . . . . Votre ame ravie
Lui veut donner ce trône élevé pour Flavie.

Le terme de *trône* ne peut jamais convenir à un gouverneur de province.

V. 63. Flavie au lit malade en meurt de jalousie.

Ce style prosaïque est inadmissible dans le tragique ; la poësie n'est faite que pour déguiser et embellir tous ces détails. Voyez comment *Racine* rend la même idée :

> Phèdre atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire,
> Lasse enfin d'elle-même et du jour qui l'éclaire.

V. 72. Chaque jour pour l'aigrir je vais jusqu'à l'outrage.

Il n'était pas nécessaire que *Placide* outrageât tous les jours sa belle-mère qui lui veut donner sa fille. Ce sont là des mœurs révoltantes, et qui rendent tout d'un coup le premier personnage odieux.

Nous ne parlerons plus guère du style, nous nous en tiendrons à l'art de la tragédie. Il n'y a rien de tragique dans cette intrigue ; c'est un jeune homme qui ne veut point de la femme qu'on lui offre, et qui en aime une autre qui ne veut point de lui ; vrai sujet de comédie, et même, sujet trivial. Nous avons déjà remarqué que les gens peu instruits croient que *Racine* a gâté le théâtre en y introduisant ces intrigues d'amour. Mais il n'y a aucune pièce de *Corneille* dont l'amour ne fasse l'intrigue. La seule différence est que *Racine* a traité cette passion en maître, et que *Corneille* n'a jamais su faire parler des amans, excepté dans le Cid, où il était conduit par un auteur espagnol. Ce n'est pas l'amour qui domine dans Polyeucte, c'est la victoire que remporte *Pauline* sur son amant, c'est la noblesse de *Sévère*.

SCENE II.

V. 1. Ce mauvais conseiller toujours vous entretient ?

Cette scène de bravade entre *Marcelle* et *Placide* paraît contre toute bienséance. C'est une picoterie bourgeoise ; et des bourgeois bien élevés parleraient plus noblement.

Marcelle querelle *Placide*, tandis qu'elle devrait tâcher de lui plaire. Quel rôle désagréable que celui d'une femme qui veut à toute force qu'on épouse sa fille, qui dit des injures grossières à celui dont elle veut faire son gendre, et qui en essuie de plus fortes ! *Marcelle* dit que *Placide* a le cœur trop bas pour aimer en bon lieu, qu'il a une ame vile et basse : *Placide* répond sur le même ton : cela seul devait faire tomber la pièce, qui d'ailleurs est une des plus mal écrites.

V. 48. Un bienfait perd sa grâce à le trop publier.

Racine a imité heureusement ce vers dans Iphigénie :

Un bienfait reproché tint toujours lieu d'offense.

SCENE III.

Corneille avoue la faiblesse et la lâcheté de *Valens* ; mais comment ne sentait-il pas que le rôle de *Marcelle* révoltait encore davantage ?

V. 13. De ce feu turbulent l'éclat impétueux
N'est qu'un faible avorton d'un cœur présomptueux.

Si on assemblait des mots au hasard, il est à présumer qu'ils ne s'arrangeraient pas plus mal.

SCENE V.

V. dern. Jetez un peu de haine où règne tant d'amour.

Je ne parle pas des termes impropres, des locutions vicieuses dont cette pièce fourmille. Je laisse à part ces vers barbares.

Si son ordre n'agit l'effet ne s'en peut voir,
Et je pense être quitte y fesant mon pouvoir.
Faire votre pouvoir avec tant d'indulgence ...
Déployez-la, Madame, à le faire haïr, *&c. &c.*

Mais il faut avouer que malheureusement de cent tragédies françaises il y en a quatre-vingt-dix-huit fondées sur un mariage qu'une des parties veut, et que l'autre ne veut pas. C'est l'intrigue de toutes les comédies. C'est une uniformité qui fait tout languir. Les femmes, dit-on, qui fréquentent nos spectacles, et qui seules y attirent les hommes, ont réduit tous les auteurs à ne marcher que dans ce chemin qu'elles leur ont tracé, et *Racine* seul est parvenu à répandre des fleurs sur cette route trop commune, et à embellir cette stérilité misérable. Il est à croire que le génie de *Corneille* aurait pris une autre voie, s'il avait pu secouer le joug, si l'on avait représenté la tragédie ailleurs que dans un vil jeu de paume, où les courtauds de boutique allaient pour cinq sous, si la nation avait eu quelque connaissance de l'antiquité, si Paris avait pu alors avoir quelque chose d'Athènes.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Marcelle n'est pas loin, et je me persuade
Que son amour l'attache auprès de sa malade.

S*a malade* et *Marcelle qu'on verra venir dans un moment ou deux*, sont toujours le style de la comédie.

SCENE II.

Cette scène, aux vices de la diction près, n'est pas repréhensible. Les sentimens et le caractère de *Théodore* s'y développent.

V. dern. . . . Quittons ce discours, je vois venir Marcelle.

Rien n'est plus froid et plus déplacé dans le tragique que ces scènes dans lesquelles un confident parle à une

femme en faveur de l'amour d'un autre. C'eſt ce qu'on a tant reproché à *Racine* dans ſon Alexandre, où *Epheſtion* paraît en *fidelle confident du beau feu de ſon maître.* Rien n'a plus avili notre théâtre, et ne l'a rendu plus ridicule aux yeux des étrangers que ces ſcènes d'ambaſſadeurs d'amour. Heureuſement il y en a peu dans *Corneille.*

SCENE IV.

V. 54. Plutôt que dans ſon lit j'entrerais au tombeau.

On retrouve dans quelques vers de cette ſcène l'auteur des beaux morceaux de Polyeucte. Mais une fille de qualité qui veut mourir vierge eſt fort bonne pour le couvent et fort mauvaiſe pour le théâtre.

Au reſte, *l'amour qui brûle ſans luire*, *Cléobule* qu'on voit *aller tant et venir*, un reſte de ſcrupule que *Marcelle tient pour ridicule*, ſont des façons de parler ſi baſſes, ſi choquantes, qu'elles dégoûteraient tout lecteur, quand même la pièce ſerait bien faite.

V. dern. Mais demeurez ; il vient.

L'auteur dit, avec une candeur digne de lui, qu'une femme ſans grande paſſion ne pouvait faire un grand effet. On ne peut ſans doute s'intéreſſer à elle, mais on s'intéreſſe beaucoup moins à *Marcelle.* Son caractère indigne, et ſon ton ironique et inſultant dégoûtent.

SCENE VI.

V. 6. Ah ! que vous ſavez mal comme il faut ſe venger !

Ce ne ſont plus, on l'a déjà dit, les expreſſions que nous examinons. Il faut plaindre ici la faibleſſe de l'eſprit humain. C'eſt l'auteur de Cinna qui met dans la tête d'un romain qu'on ne doit ſe venger d'une princeſſe, qu'en l'envoyant dans un mauvais lieu ; et c'eſt à ſa femme qu'il tient ce langage !

Au reſte, on doute fort que cette aventure ſoit vraie. Ces contes qu'on nous fait de jeunes et belles chrétiennes, condamnées à la proſtitution, ſont l'oppoſé des mœurs et des lois romaines. Une nation qui condamnait les veſtales à être enterrées toutes vives pour une faibleſſe, n'avait garde de permettre qu'on proſtituât des princeſſes à des ſoldats pour cauſe de religion. On pourrait mettre un événement au théâtre, ſi ſans être vrai, il avait été vraiſemblable; mais il faudrait ſur-tout qu'il fût noble et tragique : celui-ci eſt faux, ridicule et abominable. Il eſt tiré de ces légendes qui ſont la honte de l'eſprit humain.

V. 30. Et le déſeſpérer, ce n'eſt pas l'acquérir.

Comme ſi on ne déſeſpérait pas ce *Placide* en envoyant au b..... une fille reſpectable qu'il veut épouſer! *Valens* ne ſavait-il pas qu'on peut avec le temps pardonner le meurtre, et qu'on ne pardonne jamais les affronts?

V. 54. Je me ſaurai bientôt venger d'elle et de vous.

Voilà une impertinente créature : elle menace ſon mari qui veut la venger. Si elle n'entend point de quoi il s'agit, c'eſt une grande ſotte.

SCENE VII.

V. 32. Dis-lui qu'à tout le peuple on va l'abandonner;
Tranche le mot enfin, que je la proſtitue.

Ce vers, et le mot *proſtitue*, préſentent l'image la plus dégoûtante, la plus odieuſe et la plus ſale. Cela ne ſerait pas ſouffert à la foire. Voilà pourtant le nœud de la pièce. On ne ſort point d'étonnement que le même homme qui a imaginé le cinquième acte de Rodogune, ait fait un pareil ouvrage.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE. (*à la fin.*)

Soit que vous contraigniez pour vos dieux impuissans
Mon corps à l'infamie, ou ma main à l'encens,
Je saurai conserver d'une ame résolue
A l'époux sans macule une épouse impollue.

Qui aurait jamais pu s'attendre à voir une ame résolue conserver une épouse impollue à l'époux sans macule ? Jusqu'où *Corneille* s'est-il oublié ? jusqu'à quel abaissement est-il descendu ? Ce n'est pas seulement l'excès du ridicule qui étonne ici, c'est la résignation de cette bonne fille qui prend son parti d'aller dans un mauvais lieu s'abandonner à la canaille, et qui se console en songeant qu'elle n'y consentira pas.

Dieu soit, Dieu soit, dit le saint personnage,
Dieu soit loué ! je l'ai fait sans péché.

SCENE III.

Vers 9. Et lorsque vous pouviez jouir de vos dédains,
Si j'osais quelquefois les nommer inhumains,
Je les justifiais dedans ma conscience, &c.

Voilà comme *Corneille* parle d'amour quand il n'est pas guidé par *Guilain de Castro*, et quand il n'a que l'amour à faire parler ; c'est le style des romans de son temps ; c'est le style de ses comédies. Rien n'est plus insipide, plus bourgeois, plus dégoûtant, que le langage purement amoureux qui a déshonoré toujours le théâtre français. *Racine*, au moins, par la pureté de sa diction, par l'harmonie des vers, par le choix des mots, par un style aussi

ſoigné que naturel, ennoblit un peu ce petit genre, et réchauffe la froideur de ce langage. Je ne parle pas ici de cet amour paſſionné, furieux, terrible, qui entre ſi bien dans la vraie tragédie ; je parle des déclarations d'*Antiochus*, de *Xipharès*, de *Pharnace*, d'*Hippolyte* ; je parle des ſcènes de coquetterie ; je parle de ces amours plus propres à l'idylle et à la comédie qu'à la tragédie, dont il a ſeul ſoutenu la faibleſſe par le charme de la poëſie, et par des ſentimens vrais et délicats, inconnus à tout autre qu'à lui.

V. 63. N'eſpérez pas, Seigneur, que mon ſort déplorable
Me puiſſe à votre amour rendre plus favorable, *&c.*

Ce couplet de *Théodore* eſt fort beau, quoique trop long, et quoiqu'il y ait une affectation condamnable à parler d'un amant qui s'unit à ce qu'il aime, ſi fortement qu'il en fait une part de lui-même. Mais pourquoi *Corneille* a-t-il réuſſi dans ce morceau ? C'eſt que les ſentimens y ſont grands, c'eſt que l'objet en ſerait vraiment tragique, s'il n'était pas avili par le ridicule honteux de la proſtitution. Toutes les fois que *Corneille* a quelque choſe de vigoureux à traiter, on le retrouve ; mais ces beaux morceaux ſont perdus.

V. 149. Mettez en ſureté ce qu'on va vous ravir.

C'eſt toujours l'idée de la proſtitution.

V. 150. Vous n'êtes pas celui dont Dieu s'y veut ſervir ;
Il ſaura bien ſans vous en ſuſciter un autre,
Dont le bras moins puiſſant, mais plus ſaint que le vôtre,
Par un zèle plus pur ſe fera mon appui....

Elle eſt donc déjà informée que *Didyme* entrera dans le mauvais lieu pour ſauver ſon honneur.

SCENE IV.

MARCELLE.

V. 2. . . . . Je vous suis importune
De mêler ma présence aux secrets des amans,
Qui n'ont jamais besoin de pareils truchemans.

PAULIN.

Madame, on m'a forcé de puissance absolue.

MARCELLE.

L'ayant soufferte ainsi, vous l'avez bien voulue.

Il n'y a rien de plus indécent, de plus révoltant, de plus atroce, de plus bas, de plus lâche que cette *Marcelle* qui vient insulter à cette prostituée. Du moins elle devrait épargner les solécismes et les barbarismes. *On a forcé Paulin de puissance absolue, et il l'a bien voulue.*

SCENE V.

V. 8. Vous trouvez, je m'assure, en un si digne lieu
Cet objet de vos vœux encor digne d'un Dieu?

Que dites-vous d'un b..... que cette dame appelle *un digne lieu?*

V. dern. Allez sans plus rien craindre, ayant pour vous Marcelle.

Cette scène est une des plus étranges qui soient au théâtre français. *Rendez une visite de civilité à ma fille; sinon, je vais prostituer votre maîtresse aux porte-faix d'Antioche.* C'est la substance de cette scène et l'intrigue de la pièce: disons hardiment qu'il n'y a jamais rien eu de si mauvais en aucun genre; il ne faut pas ménager les fautes portées à cet excès.

ACTE

ACTE QUATRIEME.

SCENE II.

Vers 16. Tout fait peur à l'amour, c'est un enfant timide.

Il ne manquait aux étonnantes turpitudes de cette pièce que la mauvaise plaisanterie du madrigal, *l'amour est un enfant timide.*

V. 21. Va, dis-lui que j'attends ici ce grand succès,
Où sa bonté pour moi paraît avec excès.

Qui aurait pu s'attendre en voyant Cinna et les belles scènes des Horaces, que peu d'années après, quand le génie de *Corneille* était dans toute sa force, il mettrait sur le théâtre une princesse qu'on envoie dans un mauvais lieu, et un amant qui dit que l'*amour est un enfant timide?*

SCENE IV.

V. 71. Il leur jette de l'or ensuite à pleines mains.

Comment a-t-on pu hasarder un tel récit sur le théâtre tragique! Ce *Didyme*, à la vérité, n'entre dans ce mauvais lieu qu'avec une louable intention; mais le récit fait le même effet que si *Didyme* n'était qu'un débauché. Ce n'est pas la peine de pousser plus loin nos remarques: plaignons tout esprit abandonné à lui-même; et n'en estimons pas moins l'ame du grand *Pompée* et celle de *Cinna.*

V. dern. A son zèle, de grâce, épargnez cette honte.

Voilà donc la gouvernante d'Antioche qui livre la princesse à la canaille, et la canaille se dispute à qui l'aura. Voilà un homme qui leur jette de l'argent pour

avoir la préférence. Il eſt vrai que c'eſt à bonne intention ; mais on ne peut le deviner, et cette bonne intention eſt un ridicule de plus. On a oſé nommer tragédie cet étrange ouvrage, parce qu'il y a du ſang répandu à la fin. Comment oſons-nous, après cela, condamner les pièces de *Lopez de Véga* et de *Shakeſpeare*? Ne vaut-il pas mieux manquer à toutes les unités, que de manquer à toutes les bienſéances, et d'être à la fois froid et dégoûtant?

SCENE V.

V. 1. Eh bien, votre parente, elle eſt hors de ces lieux
Où l'on ſacrifiait ſa pudeur à nos Dieux ?—
Oui, Seigneur.

On ne voit ici que l'apparence de la proſtitution ; l'apparence eſt trompeuſe ; mais cela reſſemble à ces énigmes dont les vers annoncent une ordure, et dont le mot eſt honnête ; jeu de l'eſprit, honteux, et fait pour la populace.

V. 24. Sous l'habit de Didyme elle-même eſt ſortie.

Je dois remarquer ici, en général, que toutes ces petites tromperies, des changemens d'habits, des billets qu'on entend en un ſens et qui en ſignifient un autre, des oracles même à double entente, des mépriſes de ſubalternes qui ont mal vu, ou qui n'ont vu que la moitié d'un événement, ſont des inventions de la tragédie moderne ; inventions petites, meſquines, imitées de nos romans ; puérilités inconnues à l'antiquité, et dont il faut couvrir la faibleſſe par quelque choſe de grand et de tragique ; comme vous avez vu dans les Horaces la mépriſe d'une ſuivante produire les plus grands mouvemens. Le vieil *Horace* n'eſt admirable que parce qu'une domeſtique de la maiſon a été trop impatiente ; c'eſt-là créer beaucoup de rien ; mais ici c'eſt entaſſer petiteſſes ſur petiteſſes.

ACTE CINQUIEME.

SCENE VIII.

V. der. Ne crains rien. Mais, ô Dieux, que j'ai moi-même à craindre!

Cette fin eſt funeſte, mais elle n'eſt nullement touchante. Pourquoi? parce qu'on ne s'intéreſſe à perſonne. A quoi bon intituler *Tragédie chrétienne* ce malheureux ouvrage? Suppoſons que *Théodore* fût de la religion de ſes pères, *Marcelle* n'en eſt pas moins furieuſe de la perte de ſa fille, que *Placide* a dédaignée, et qui eſt morte de la fièvre; elle n'en tue pas moins *Théodore*; elle ne s'en tue pas moins elle-même; *Placide* auſſi ne s'arrache pas moins la vie, et le tout aux yeux du maître de la maiſon, le plus imbécille qu'on ait jamais mis ſur le théâtre tragique. Voilà quatre morts violentes, et tout eſt froid. Il ne ſuffit pas de répandre du ſang, il faut que l'ame du ſpectateur ſoit continuellement remuée en faveur de ceux dont le ſang eſt répandu. Ce n'eſt pas le meurtre qui touche, c'eſt l'intérêt qu'on prend aux malheureux. Jamais *Corneille* n'a cherché cette grande et principale partie de la tragédie; il a donné tout à l'intrigue, et ſouvent à l'intrigue plus embrouillée qu'intéreſſante. Il a élevé l'ame quelquefois; il a excité l'admiration; il a preſque toujours négligé les deux grands pivots du tragique, la terreur et la pitié. Il a fait très-rarement repandre des larmes.

REMARQUES

Sur l'Examen de Théodore, tome III.

Page 249. *La repréſentation de cette tragédie n'a pas eu grand éclat.*

Elle devrait avoir fait beaucoup de bruit ; la proſtitution avait dû révolter tout le monde. Les comédiens aujourd'hui n'oſeraient repréſenter une pareille pièce, fût-elle parfaitement écrite.

P. 251. *Placide en peut faire naître, et purger enſuite ces forts attachemens d'amour qui ſont cauſe de ſon malheur.*

Placide ne peut rien purger ; et il ſerait à ſouhaiter que *Corneille* eût purgé le recueil de ſes Oeuvres de cette infame pièce ſi indigne de ſe trouver avec le Cid et Cinna.

REMARQUES
SUR RODOGUNE,
PRINCESSE DES PARTHES,
TRAGEDIE.
1646.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

RODOGUNE ne ressemble pas plus à Pompée, que Pompée à Cinna, et Cinna au Cid. C'est cette variété qui caractérise le vrai génie. Le sujet en est aussi grand et aussi terrible que celui de Théodore est bizarre et impraticable.

Il y eut la même rivalité entre cette Rodogune et celle de *Gilbert*, qu'on vit depuis entre la Phèdre de *Racine* et celle de *Pradon*. La pièce de *Gilbert* fut jouée quelques mois avant celle de *Corneille*, en 1645 : elle mourut dès sa naissance, malgré la protection de *Monsieur*, fils de *Louis XIII*, et lieutenant général du royaume, à qui *Gilbert*, résident de la reine *Christine*, la dédia. La reine de Suède, et le premier prince de France ne soutinrent point ce mauvais ouvrage, comme depuis l'hôtel de Bouillon et l'hôtel de Nevers soutinrent la Phèdre de *Pradon*.

En vain le résident présente à son altesse royale, dans son épître dédicatoire, *la généreuse Rodogune*, *femme et mère des deux plus grands monarques de l'Asie*. En vain compare-t-il cette *Rodogune* à *Monsieur*, qui cependant ne lui ressemblait en rien. Ce mauvais ouvrage fut oublié du protecteur et du public.

Le privilége du résident pour sa Rodogune, est du 8 janvier 1646 : elle fut imprimée en février 1647. Le privilége de *Corneille* est du 13 avril 1646, et sa Rodogune ne fut imprimée qu'au 30 janvier 1647. Ainsi la Rodogune

de *Corneille* ne parut fur le papier qu'un an, ou environ, après les repréfentations de la pièce de *Gilbert*, c'eft-à-dire, un an après que cette pièce n'exiftait plus.

Ce qui eft étrange, c'eft qu'on retrouve dans les deux tragédies précifément les mêmes fituations, et fouvent les mêmes fentimens, que ces fituations amènent. Le cinquième acte eft différent; il eft terrible et pathétique dans *Corneille*. *Gilbert* crut rendre fa pièce intéreffante en rendant le dénouement heureux; et il en fit l'acte le plus froid et le plus infipide qu'on pût mettre fur le théâtre.

On peut encore remarquer que *Rodogune* joue dans la pièce de *Gilbert* le rôle que *Corneille* donne à *Cléopâtre*, et que *Gilbert* a falfifié l'hiftoire.

Il eft étrange que *Corneille*, dans fa préface, ne parle point d'une reffemblance fi frappante. *Bernard de Fontenelle*, dans la vie de *Corneille* fon oncle, nous dit que *Corneille* ayant fait confidence du plan de fa pièce à un ami, cet ami indifcret donna le plan au réfident, qui, contre le droit des gens, vola *Corneille*. Ce trait eft peu vraifemblable. Rarement un homme revêtu d'un emploi public fe déshonore, et fe rend ridicule pour fi peu de chofe. Tous les mémoires du temps en auraient parlé; ce larcin aurait été une chofe publique.

On parle d'un ancien roman de *Rodogune;* je ne l'ai pas vu; c'eft, dit-on, une brochure in-8° imprimée chez *Sommaville*, qui fervit également au grand auteur et au mauvais. *Corneille* embellit le roman, et *Gilbert* le gâta. Le ftyle nuifit auffi beaucoup à *Gilbert;* car, malgré les inégalités de *Corneille*, il y eut autant de différence entre fes vers et ceux de fes contemporains jufqu'à *Racine*, qu'entre le pinceau de *Michel-Ange* et la broffe des barbouilleurs.

Il y a un autre roman de *Rodogune* en deux volumes; mais il ne fut imprimé qu'en 1668; il eft très-rare et prefque oublié : le premier l'eft entièrement.

REMARQUES

SUR

RODOGUNE,

PRINCESSE DES PARTHES;

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Enfin ce jour pompeux, cet heureux jour nous luit,
Qui d'un trouble si long doit dissiper la nuit, *&c.*

A ce magnifique début qui annonce la réunion entre la Perse et la Syrie, et la nomination d'un roi, *&c.* on croirait que ce sont des princes qui parlent de ces grands intérêts (quoiqu'un prince ne dise guère qu'un jour est pompeux). Ce sont malheureusement deux subalternes qui ouvrent la pièce. *Corneille*, dans son examen, dit qu'on lui reprocha cette faute ; il était presque le seul qui eût appris aux Français à juger. Avant lui on n'était pas difficile. Il n'y a guère de connaisseurs quand il n'y a point de modèles.

Les défauts de cette exposition, sont, 1°. qu'on ne sait point qui parle ; 2°. qu'on ne sait point de qui l'on parle ; 3°. qu'on ne sait point où l'on parle. Les premiers vers doivent mettre le spectateur au fait autant qu'il est possible.

V. 7. Ce grand jour eſt venu, mon frère, où notre reine
Doit rompre aux yeux de tous ſon ſilence obſtiné.

Quelle reine? elle n'eſt pas nommée dans cette ſcène. On ne dit point que l'on ſoit en Syrie, et il faudrait le dire d'abord.

V. 15. Mais n'admirez-vous point que cette même reine
Le donne pour époux à l'objet de ſa haine?...

Sa haine ſe rapporte à l'*époux*, qui eſt le ſubſtantif le plus voiſin. Cependant l'auteur entend la *haine* de *Cléopâtre*; ce ſont de ces fautes de grammaire dans leſquelles *Corneille*, qui ne châtiait pas ſon ſtyle, tombe ſouvent, et dans leſquelles *Racine* ne tombe jamais depuis Andromaque.

V. 17. Et n'en doit faire un roi, qu'afin de couronner
Celle que dans les fers elle aimait à gêner?

Le mot *gêner* ne ſignifie parmi nous qu'*embarraſſer*, *inquiéter*. Ainſi *Pyrrhus* dit à *Andromaque*: Ah! que vous me gênez! Il vient à la vérité originairement de *géhenne*, vieux mot tiré de la Bible, qui ſignifie *torture*, *priſon*; mais jamais il n'eſt pris en ce dernier ſens.

V. 19. Rodogune par elle en eſclave traitée,
Par elle ſe va voir ſur le trône montée;

cela n'eſt pas français. Une machine eſt *montée* par quelqu'un; une reine n'eſt pas *montée* au trône par un autre. *Et ſe va voir montée*, eſt ridicule.

V. 23. Pour le mieux admirer trouvez bon, je vous prie,
Que j'apprenne de vous les troubles de Syrie.

Pour *le*, &c. Ce *le* ne ſe rapporte à rien, et *pour le mieux admirer*, eſt un peu du ſtyle comique. *Trouvez bon*, *je vous prie*, &c. tout cela reſſemble trop à une converſation

familière de deux domestiques qui s'entretiennent des aventures de leurs maîtres, sans aucun art.

V. 25. J'en ai vu les premiers, et me souviens encor
Des malheureux succès du grand roi Nicanor.

Succès veut dire au propre *événement heureux;* mais il est permis de dire, *malheureux*, *mauvais*, *funeste succès.*

V. 27. Quand des Parthes vaincus pressant l'adroite fuite,
Il tomba dans leurs fers au bout de sa poursuite.

Il semble qu'il ait pressé les Parthes de fuir. L'auteur veut dire que *Nicanor* poursuivait les Parthes fuyans.

V. 29. Je n'ai pas oublié que cet événement
Du perfide Tryphon fit le soulèvement.

Le spectateur ne sait pas quel est ce *Tryphon;* il fallait le dire.

V. 32. Il crut pouvoir saisir la couronne ébranlée;

Un empire, un trône peut être ébranlé, mais non pas une couronne. Il faut toujours que la métaphore soit juste.

V. 35. La reine craignant tout de ces nouveaux orages,
En sut mettre à l'abri ses plus précieux gages;

En sut mettre à l'abri, est louche et incorrect. Le mot de *gages* seul n'a aucun sens que quand il signifie appointemens : il a reçu ses gages. Mais il faut dire les gages de mon hymen pour signifier mes enfans.

V. 37. Et pour n'exposer pas l'enfance de ses fils,
Me les fit chez son frère enlever à Memphis.

Me les fit enlever, phrase louche. Elle peut signifier, *les fit enlever de mes bras*, ou *m'ordonna de les enlever*. En ce dernier sens, elle est mauvaise. *Enlever à Memphis*, est

impropre. Elle les porta, les conduisit à Memphis, les cacha dans Memphis. *Enlever à Memphis*, signifie tout le contraire; *enlever à*, signifie *ôter à*, *dérober à; enlever le Palladium à Troye*, *enlever Hélène à Paris*. (*Elever* au lieu d'*enlever* ôterait toute équivoque. Peut-être y a-t-il dans la première édition une faute d'impression qui a été répétée dans toutes les autres.)

V. 39. Là, nous n'avons rien su que de la renommée,
Qui, par un bruit confus diversement semée,
N'a porté jusqu'à nous ces grands renversemens
Que sous l'obscurité de cent déguisemens.

Il ne faudrait pas imiter cette phrase, quoique l'idée soit intelligible. On ne dit pas, *semer la renommée*, comme on dit dans le discours familier, *semer ûn bruit. La renommée diversement semée par un bruit*, cela n'est pas français. La raison en est qu'un bruit ne sème pas, et que toute métaphore doit être d'une extrême justesse.

V. 43. Sachez donc que Tryphon, après quatre batailles,
Ayant su nous réduire à ces seules murailles,

Quelles sont ces murailles? Ne fallait-il pas d'abord nommer Séleucie? Ce sont-là des fautes contre l'art, non pas un manque de génie. Cet oubli des convenances ne diminue point le mérite de l'invention.

V. 45. En forma tôt le siége.

Tôt ne se dit plus, il est devenu bas.

V. 46. Un faux bruit s'y coula touchant la mort du roi,

S'y coula, n'est pas d'un style noble.

V. 51. Croyant son mari mort, elle épousa son frère.

Il semble qu'elle épousa son propre frère. Ne devait-on pas exprimer qu'elle épousa le frère de son mari? L'auteur

ne devait-il pas lever cette petite équivoque avec d'autant plus de ſoin, qu'on pouvait épouſer ſon frère en Perſe, en Syrie, en Egypte, à Athènes, en Paleſtine? Ce n'eſt là qu'une très-légère négligence, mais il faut toujours faire voir combien il importe de parler purement ſa langue et d'être toujours clair.

V. 52. L'effet montra ſoudain ce conſeil ſalutaire.

Montrer une choſe bonne ou mauvaiſe, utile ou dangereuſe, ne ſignifie pas montrer que cette choſe eſt telle, prouver qu'elle eſt telle. Il montrait ſes bleſſures mortelles, ne dit pas, il montrait que ſes bleſſures étaient mortelles.

V. 53. Le prince Antiochus, devenu nouveau roi,

Ce mot *nouveau* eſt de trop, il gâte le ſens et le vers.

V. 54. Sembla de tous côtés traîner l'heur après ſoi.

On a déjà remarqué que l'*heur* ne ſe dit plus; mais on ne traîne après ſoi ni l'*heur*, ni le *bonheur*. *Traîner* donne toujours l'idée de quelque choſe de douloureux ou d'humiliant; on traîne ſa misère, ſa honte; on traîne une vie obſcure. Les rois vaincus étaient traînés au capitole. *Et traîné ſans honneurs autour de nos murailles.* Le mot *traîner* eſt encore heureuſement employé pour ſignifier une douce violence, et alors il eſt mis pour *entraîner*. *Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après ſoi.*

V. 56. Sur nos fiers ennemis rejeta les alarmes;

Le mot eſt impropre. On ne rejette point des *alarmes* ſur un autre comme on rejette une faute, un ſoupçon, *&c.* ſur un autre. Les *alarmes* ſont dans les hommes, parmi les hommes, et non ſur les hommes. On ne peut trop répéter que la propriété des termes eſt toujours fondée en raiſon.

V. 57. Et la mort de Tryphon dans un dernier combat,
Changeant tout notre fort, lui rendit tout l'Etat.

Cela reffemble à un *gendre du gouverneur de toute la province.* On eft malheureufement obligé de remarquer des négligences, des obfcurités, des fautes prefque à chaque vers.

V. 59. Quelque promeffe alors qu'il eût faite à la mère
De remettre fes fils au trône de leur père...

Il n'eft pas dit que cette veuve de *Nicanor* était *Cléopâtre*, mère des deux princes, et que le roi *Antiochus* avait promis de rendre la couronne aux enfans du premier lit. Le fpectateur a befoin qu'on lui débrouille cette hiftoire. *Cléopâtre* n'eft pas nommée une feule fois dans la pièce. *Corneille* en donne pour raifon qu'on aurait pu la confondre avec la *Cléopâtre* de *Céfar;* mais il n'y a guère d'apparence que les fpectateurs inftruits, qui inftruifent bientôt les autres, euffent pris cette reine de Syrie pour la maîtreffe de *Céfar*. Et puis, comment cet *Antiochus* avait-il promis de rendre le royaume aux deux princes? devaient-ils régner tous deux enfemble? Tout cela eft un peu confus dans le fond, et eft exprimé confufément; plufieurs lecteurs en font révoltés. On eft plus indulgent à la repréfentation.

V. 63. Ayant régné fept ans, fon ardeur militaire

Ce mot *militaire* eft technique, c'eft-à-dire un terme d'art; le *pas militaire*, la *difcipline militaire*, *l'ordre militaire de Saint-Louis*. Il faut en poëfie employer les mots *guerrière*, *belliqueufe*.

V. 64. Ralluma cette guerre où fuccomba fon frère.

Rien ne fait mieux voir la néceffité abfolue d'écrire purement que l'erreur où jette ce mot *fuccomba*. Il fait

croire qu'un frère d'*Antiochus* fuccomba dans cette nouvelle guerre. Point du tout ; il eft queftion du roi *Nicanor* qui avait fuccombé dans la guerre précédente ; il fallait *avait fuccombé.* Cela feul jette des obfcurités fur cette expofition. N'oublions jamais que la pureté du ftyle eft d'une néceffité indifpenfable.

Quand on voit que celui qui conte cette hiftoire s'interrompt *aux mille beaux exploits* de cet *Antiochus*, *craint à l'égal du tonnerre*, et *qui donna bataille*, cette interruption qui laiffe le fpectateur fi peu inftruit, lui ôte l'envie de s'inftruire ; et il a fallu tout l'art et toutes les reffources du génie de *Corneille* pour renouer le fil de l'intérêt.

V. 65. Il attaqua le Parthe et fe crut affez fort
Pour en venger fur lui la prifon et la mort.

La conftruction eft encore obfcure et vicieufe ; *en* fe rapporte au frère, et *lui* fe rapporte au Parthe. La difficulté d'employer les pronoms et les conjonctions, fans nuire à la clarté et à l'élégance, eft très-grande en français.

V. 70. Je vous achèverai le refte une autre fois ;

eft du ftyle comique.

V. dern. Un des princes furvient.

On ne fait point quel prince, et *Antiochus* ne fe nommant point, laiffe le fpectateur incertain.

SCENE II.

V. 1. . . . . Demeurez, Laonice.

On ne fait encore fi c'eft *Antiochus* ou *Séleucus* qui parle. On ignore même que l'un eft *Antiochus*, l'autre *Séleucus*. Il eft à remarquer qu'*Antiochus* n'eft nommé qu'au quatrième acte, à la fcène troifième, et *Séleucus* à la fcène cinquième, et que *Cléopâtre* n'eft jamais nommée. Il

fallait d'abord inſtruire les ſpectateurs. Le lecteur doit ſentir la difficulté extrême d'expliquer tant de choſes dans une ſeule ſcène, et de les énoncer d'une manière intéreſſante. Mais voyez l'expoſition de *Bajazet;* il y avait autant de préliminaires dont il fallait parler ; cependant quelle netteté ! comme tous les caractères ſont annoncés ! avec quelle heureuſe facilité tout eſt développé ! Quel art admirable dans cette expoſition de *Bajazet !*

V. 2. Vous pouvez, comme lui, me rendre un bon office.

Bon office. Jamais ce mot familier ne doit entrer dans le ſtyle tragique.

V. 3. Dans l'état où je ſuis, triſte, plein de ſouci,
Si j'eſpère beaucoup, je crains beaucoup auſſi.

Plein de ſouci n'eſt pas aſſez noble.

V. 5. Un ſeul mot aujourd'hui, maître de ma fortune,
M'ôte ou donne à jamais le ſceptre et Rodogune ;

Il vaudrait mieux qu'on ſût déjà qui eſt *Rodogune.* Il eſt encore plus important de faire connaître tout d'un coup les perſonnages auxquels on doit s'intéreſſer, que les événemens paſſés avant l'action.

V. 7. Et de tous les mortels ce ſecret *révélé*
Me rend le plus content ou le plus déſolé.

Il ſemble par la phraſe que ce ſecret ait été révélé par tous les mortels. On n'inſiſte ici ſur ces petites fautes, que pour faire voir aux jeunes auteurs quelle attention demande l'art des vers.

V. 9. Je vois dans le haſard tous les biens que j'eſpère ;

eſt impropre et louche. *Voir dans le haſard*, ne ſignifie pas : *Mon bien eſt au haſard*, *mon bien eſt haſardé.* Cette expreſſion n'eſt pas françaiſe.

V. 13. Donc pour moins hafarder, j'aime mieux moins prétendre;

Donc ne doit prefque jamais entrer dans un vers, encore moins le commencer. *Quoi donc* fe dit très-bien, parce que la fyllabe *quoi* adoucit la dureté de la fyllabe *donc*.

Racine a dit :

Je fuis donc un témoin de leur peu de puiffance.

Mais remarquez que ce mot eft gliffé dans le vers, et que fa rudeffe eft adoucie par la voyelle qui le fuit. Peu de nos auteurs ont fu employer cet enchaînement harmonieux de voyelles et de confonnes. Les vers les mieux penfés et les plus exacts rebutent quelquefois. On en ignore la raifon; elle vient du défaut d'harmonie.

V. 14. Et pour rompre le coup que mon cœur n'ofe attendre,

J'ai déjà remarqué qu'on ne rompt point un coup ; on le pare, on le détourne, on l'affaiblit, on le repouffe; de plus on prononce ces mots comme *rompre le cou;* il faut éviter cette équivoque. Si l'expreffion *rompre un cou* eft prife des jeux, comme par exemple du jeu de dés, où l'on dit, *rompre le coup*, quand on arrête les dés de fon adverfaire, cette figure alors eft indigne du ftyle noble.

V. 15. Lui cédant de deux biens le plus brillant aux yeux,
M'affurer de celui qui m'eft plus précieux.

On eft étonné d'abord qu'un prince cède un trône pour avoir une femme. Cette feule idée fit tomber *Pertharite*, qui redemandait fa propre époufe, et dont la vertu pouvait excufer cette faibleffe. Mais, dans *Pertharite*, cette ceffion eft la cataftrophe. Ici elle commence la pièce. *Antiochus* eft déterminé par fon amitié pour fon frère *Séleucus*, ainfi que par fon amour pour *Rodogune*. Ce qui déplaît dans *Pertharite* ne déplaît pas

ici. Tout dépend des circonſtances où l'auteur fait mettre ſes perſonnages. Peut-être eût-il fallu qu'*Antiochus* eût paru éperdument amoureux, et qu'on s'intéreſsât déjà à ſa paſſion, pour qu'on excusât davantage ce début par lequel il renonce au trône.

V. 17. Heureux ſi, ſans attendre un fâcheux droit d'aîneſſe,
Pour un trône incertain j'en obtiens la princeſſe ;

Le mot propre, au dernier hémiſtiche du premier vers, eſt *incertain*, car ce droit d'aîneſſe n'eſt point *fâcheux* pour celui qui aura le trône et *Rodogune*. *Fâcheux*, d'ailleurs, n'eſt pas noble.

V. 19. Et puis, par ce partage, épargner les ſoupirs,

Il faut abſolument : *Et ſi je puis épargner des ſoupirs.* On dit bien *je vous épargne des ſoupirs ;* mais on ne peut dire *j'épargne des ſoupirs*, comme on dit *j'épargne de l'argent.*

V. 20. Qui naîtraient de ma peine ou de ſes déplaiſirs.

Cela veut dire *de ma peine* ou *de ſa peine.* Les déplaiſirs et la peine ne ſont pas des expreſſions aſſez fortes pour la perte d'un trône.

V. 21. Va le voir de ma part, Timagène, et lui dire
Que pour cette beauté je lui cède l'Empire,

Pour cette beauté, termes de comédie, et qui jettent une eſpèce de ridicule ſur cette ambaſſade. Va lui dire que je lui cède l'Empire pour une beauté.

V. 23. Mais porte-lui ſi haut la douceur de régner,

On ne porte point haut une douceur, cela eſt impropre, négligé, et peu français. *Racine* dit : *Oenone, fais briller la couronne à ſes yeux.* C'eſt ainſi qu'il faut s'exprimer.

V. 24. Qu'à cet éclat du trône il ſe laiſſe gagner ;

Qu'il ſe laiſſe éblouir, eſt le mot propre ; mais *ſe laiſſer gagner à un éclat* affaiblit cette belle idée.

SCENE

SCENE III.

V. 1. Et vous en ma faveur voyez ce cher objet.

Ce cher objet n'eſt-il pas un peu du ſtyle de l'idylle? Le ton de la pièce n'eſt pas juſqu'à préſent au-deſſus de la haute comédie, et eſt trop vicieux.

SCENE IV.

V. 1. Seigneur, le prince vient, et votre amour lui-même
Lui peut, ſans interprète, offrir le diadème.

Quel prince? le ſpectateur peut-il ſavoir ſi c'eſt *Séleucus* ou *Antiochus?* La réponſe de *Timagène* ne ſemble-t-elle pas un reproche? et ſi ce *Timagène* était un homme de cœur, ſon diſcours ſec ne paraîtrait-il pas ſignifier, chargez-vous vous-même d'une propoſition ſi humiliante; dites vous-même à votre frère que vous renoncez au droit de régner?

V. 3. Ah! je tremble, et la peur d'un trop juſte refus
Rend ma langue muette et mon eſprit confus.

Antiochus, qui tremble que ſon frère n'accepte pas l'empire, a-t-il des ſentimens bien élevés? ne devrait-il pas préparer les ſpectateurs à cette averſion qu'il a montrée pour régner? J'ai vu de bons critiques penſer ainſi. Je ſoumets au public leur jugement et mes doutes.

SCENE V.

V. 1. Vous puis-je en confiance expliquer ma penſée?

On ne ſait point encore que c'eſt *Séleucus* qui parle. Il était aiſé de remédier à ce petit défaut.

V. 9. . . . . Ce jour fatal à l'heur de notre vie
Jette ſur l'un de nous trop de honte ou d'envie.

Pourquoi trop de honte? y a-t-il de la honte à n'être

pas l'aîné? et s'il eſt honteux de ne pas régner, pourquoi céder le trône ſi vîte?

V. 13. Mais ſi vous le voulez j'en fais bien le remède.

Ce vers eſt de la haute comédie. On a déjà dit que cet uſage dura trop long-temps.

V. 14. Si je le veux! Bien plus, je l'apporte, et vous cède
Tout ce que la couronne a de charmant en ſoi.

Il paraît ſingulier que *Séleucus* ait préciſément la même idée que ſon frère. Il y a beaucoup d'art à les repréſenter unis de l'amitié la plus tendre; n'y en a-t-il point un peu trop à leur faire naître en même temps une idée ſi contraire au caractère de tous les princes? Cela eſt-il bien naturel? peut-être que non. Cependant les deux frères intéreſſent; pourquoi? parce qu'ils s'aiment; et le ſpectateur voit déjà dans quel embarras ils vont ſe précipiter l'un et l'autre.

V. 29. Elle vaut bien un trône, il faut que je le die. —
Elle en vaut à mes yeux tout ce qu'en a l'Aſie.

Ces diſcours ſont d'un ſtyle familier, et *il faut que je le die* eſt plus qu'inutile; car lorſqu'on ſe ſert de ces tours, *il faut que je le diſe*, *que je l'avoue*, *que j'en convienne*, c'eſt pour exprimer ſa répugnance. *Mon ennemi a des vertus, il faut que j'en convienne. Je vais vous apprendre une choſe déſagréable, mais il faut que je la diſe. Antiochus* n'a aucune répugnance à dire que *Rodogune* eſt préférable aux trônes de l'Aſie.

V. 31. Vous l'aimez donc, mon frère? — Et vous l'aimez auſſi.

Pluſieurs critiques demandent comment deux frères ſi unis, et qui n'ont tous deux qu'un même ſentiment, ont pu ſe cacher une paſſion dont l'aveu involontaire échappe à tous ceux qui l'éprouvent? Comment ne ſe ſont-ils pas au moins ſoupçonnés l'un l'autre d'être

rivaux ? Quoi ! tous deux débutent par se céder le trône pour une maîtresse ! A peine serait-il permis d'abandonner son droit à une couronne pour une femme dont on serait adoré ; et deux princes commencent par préférer à l'empire une femme à laquelle ils n'ont pas seulement déclaré leur amour.

C'est au lecteur à s'interroger lui-même, à se demander quel effet cette idée fait sur lui, si ce double sacrifice est vraisemblable, s'il n'est pas un peu romanesque ? Mais aussi il faut considérer que ces princes ne cèdent pas absolument le trône, mais un droit incertain au trône. Voilà ce qui les justifie.

V. 39. O mon cher frère ! ô nom pour un rival trop doux !

répare tout d'un coup ce que leur proposition semble avoir de trop avilissant et de trop concerté ; mais ces répétitions par écho, *que ne ferais-je point contre un autre !* sont-elles assez nobles, assez tragiques, et d'un assez bon goût ?

V. 42. Amour, qui doit ici vaincre de vous ou d'elle ?

Cette apostrophe à l'amour est-elle digne de la tragédie ?

V. 43. L'amour, l'amour doit vaincre.

Cette réponse ne sent-elle pas un peu plus l'idylle que la tragédie ? Remarquez que *Racine*, qui a tant traité l'amour, n'a jamais dit *l'amour doit vaincre.* Il n'y a pas une maxime pareille, même dans Bérénice. En général ces maximes ne touchent jamais. Tous ceux qui ont dit que *Racine* sacrifiait tout à l'amour, et que les héros de *Corneille* étaient toujours supérieurs à cette passion, n'avaient pas examiné ces deux auteurs. Il est très-commun de lire et très-rare de lire avec fruit.

V. 47. Mais lorsqu'un digne objet a pu nous enflammer,
Qui le cède est un lâche et ne sait pas aimer.

Cette maxime n'est-elle pas encore plus convenable à

un berger qu'à un prince? *Qui cède sa maîtresse est un lâche et ne sait pas aimer; et qui cède un trône est un grand cœur.* Avouons que ni dans *Cyrus*, ni dans *Clélie* on ne trouve point de sentences amoureuses d'une semblable afféterie. *Louis Racine*, fils de l'immortel *Jean Racine*, s'élève avec force contre ces idées dans son Traité de la poësie, page 355, et ajoute : „ La femme qui mérite ce grand sacrifice „ est cependant une femme très-peu estimable; et l'on „ peut remarquer que dans les tragédies de *Corneille*, „ toutes ces femmes adorées par leurs amans sont par „ les qualités de leur ame des femmes très-communes ; „ ce n'est que par la beauté que *Cléopâtre* captive *César*, „ et qu'*Emilie* a tout empire sur *Cinna*. „

Cet auteur judicieux en excepte sans doute *Pauline*, qui immole si noblement son amour à son devoir.

Ajoutons à cette remarque que les deux frères disent leurs secrets devant deux subalternes, et que *Timagène* est le confident des amours des deux frères. Comment ces deux frères, qui sont si unis, ne se sont-ils pas avoué ce qu'ils ont avoué à un domestique?

V. 65. Ces deux siéges fameux de Thèbes et de Troie...

Les citations des siéges de Troie et de Thèbes, sont peut-être étrangères à ce qui se passe. Ne pourrait-on pas dire : *Non erat his exemplis, his sermonibus locus?*

V. 66. Qui mirent l'une en sang, l'autre aux flammes en proie...

On ne met point en sang une ville ; on ne la met point en proie : on la livre, on l'abandonne en proie.

V. 74. Tout va choir en ma main, ou tomber dans la vôtre.

Le mot de *choir*, même du temps de *Corneille*, ne pouvait être employé pour tomber en partage.

V. 81. Que de sources de haine ! hélas ! jugez le reste.

Jugez du reste était l'expression propre, mais elle n'en

eſt pas plus digne de la tragédie. Juger quelque choſe, c'eſt porter un arrêt; juger de quelque choſe, c'eſt dire ſon ſentiment.

V. 89. Ainſi ce qui jadis perdit Thèbes et Troie,
Dans nos cœurs mieux unis ne verſera que joie.

Ne verſera que joie ne ſe dirait pas aujourd'hui, et c'était même alors une faute; on ne verſe point joie. La ſcène eſt belle pour le fond, et les ſentimens l'embelliſſent encore.

On demande à préſent un ſtyle plus châtié, plus élégant, plus ſoutenu : on ne pardonne plus ce qu'on pardonnait à un grand homme qui avait ouvert la carrière; et c'eſt à préſent ſur-tout qu'on peut dire :

Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Eſt toujours, quoi qu'il faſſe, un mauvais écrivain.

Quand des pièces romaneſques réuſſiſſent de nos jours au théâtre par les ſituations, ſi elles fourmillent de barbariſmes, d'obſcurités, de vers durs, elles ſont regardées par les connaiſſeurs comme de très-mauvais ouvrages. Je crois que, malgré tous ſes défauts, cette ſcène doit toujours réuſſir au théâtre. L'amitié tendre des deux frères touche d'abord. On excuſe leur deſſein de céder le trône, parce qu'ils ſont jeunes, et qu'on pardonne tout à la jeuneſſe paſſionnée et ſans expérience; mais ſur-tout parce que leur droit au trône eſt incertain. La bonne foi avec laquelle ces princes ſe parlent doit plaire au public. Leurs réflexions, que *Rodogune* doit appartenir à celui qui ſera nommé roi, forment tout d'un coup le nœud de la pièce, et le triomphe de l'amitié ſur l'amour et ſur l'ambition finit cette ſcène parfaitement.

SCENE VI.

V. 1. Peut-on plus dignement mériter la couronne?

Mériter plus dignement signifie à la lettre, *être digne plus dignement.* C'est un pléonasme, mais la faute est légère.

V. 5. Mais, de grâce, achevez l'histoire commencée. —
Pour la reprendre donc où nous l'avons laissée...

Ces discours de confidens, cette histoire interrompue et recommencée, sont condamnés universellement.

Tous deux débrouillant mal une pénible intrigue,
D'un divertissement me font une fatigue.

V. 12. Si bien qu'Antiochus, *&c.*

Si bien que, *tôt après*, *piqué jusqu'au vif*, expressions trop familières qu'il faut éviter.

V. 24. Il allait épouser la princesse sa sœur.

Sœur de qui? Ce n'est pas de *Cléopâtre*, c'est *Rodogune.* Elle est nommée dans la liste des acteurs, sœur de *Phraates*, roi des Parthes; on n'est pas plus instruit pour cela, et le nom de *Phraates* n'est pas prononcé dans la pièce.

V. 25. C'est cette Rodogune où l'un et l'autre frère
Trouve encor les appas qu'avait trouvés leur père.

Cet *encor* semble dire que *Rodogune* a conservé sa beauté, que les deux fils la trouvent aussi belle que le père l'avait trouvée. Le théâtre, qui permet l'amour, ne permet point qu'on aime une femme uniquement parce qu'elle est belle. Un tel amour n'est jamais tragique.

V. 27. La reine envoie en vain pour se justifier.

Ce tour n'est pas assez élégant; il est un peu de gazette.

V. 36. Soit qu'ainsi cet hymen eût plus d'autorité.

On ne voit pas ce que c'est que l'*autorité* d'un hymen, ni pourquoi ce second mariage eût été plus respectable en présence de l'épouse répudiée, ni pourquoi cette insulte à *Cléopâtre* eût mieux assuré le trône aux enfans d'un second lit.

V. 41. . . . Un gros escadron de parthes pleins de joie
Conduit ces deux amans, et court comme à la proie.

Plaignons ici la gêne où la rime met la poësie. Ce *plein de joie* est pour rimer à *proie;* et *comme à la proie* est encore une faute ; car pourquoi ce *comme?*

V. 43. La reine au désespoir de ne rien obtenir
Se résout de se perdre. . . . .

Se résout de se perdre est un solécisme. Je me résous *à*, je resous *de*. Il s'est résolu à mourir. Il est résolu de mourir.

V. 47. Et changeant à regret son amour en horreur,
Elle abandonne tout à sa juste fureur.

On peut faire la guerre, se venger, commettre un crime à regret; mais on n'a point de l'horreur à regret.

V. 50. Se mêle dans les coups, porte par-tout sa rage.

Il valait mieux dire, *se mêle aux combattans.*

V. 57. La reine à la gêner prenant mille délices...

On prend plaisir, et non des délices, à quelque chose, et on n'en prend point mille.

V. 58. Ne commettait qu'à moi l'ordre de ses supplices.

Il fallait *le soin de ses supplices*, on ne commet point un ordre.

V. 59. Mais, quoique m'ordonnât cette ame toute en feu,
Je promettais beaucoup et j'exécutais peu.

Ame toute en feu, expreſſion triviale pour rimer à *peu*. Dans quelle contrainte la rime jette !

V. 61. Le Parthe, cependant, en jure la vengeance.

Cet *en* eſt mal placé ; il ſemble que le Parthe jure la vengeance du peu.

V. 62. Sur nous à main armée il fond en diligence ;

expreſſion trop commune.

V. 65. Il veut fermer l'oreille, enflé de l'avantage.

Ce mot indéfini *de l'avantage* ne peut être admis ici ; il faut *de cet avantage*, ou *de ſon avantage*.

V. 67. Enfin il craint pour elle, et nous daigne écouter,
Et c'eſt ce qu'aujourd'hui l'on doit exécuter.

Cela eſt louche et obſcur. Il ſemble qu'on aille exécuter ce qu'on a écouté.

V. 71. Rodogune a paru ſortant de ſa priſon
Comme un ſoleil levant deſſus notre horizon.
Le Parthe a décampé ;

expreſſions trop négligées ; mais il y a un grand germe d'intérêt dans la ſituation que *Timagène* expoſe. Il eût été à déſirer que les détails euſſent été exprimés avec plus d'élégance ; on a remarqué déjà que *Racine* eſt le premier qui ait eu ce talent.

V. 75. D'un ennemi cruel il s'eſt fait notre appui.

Il fallait, *d'ennemi qu'il était*. *Je me fais votre ami d'un ennemi*, n'eſt pas français. On pourrait dire, *d'un ennemi je ſuis devenu un ami*.

V. 76. La paix finit la haine.

La haine finit, on ne la finit pas.

V. 85. Vous me trouvez mal propre à cette confidence.

Mal propre ne doit pas entrer dans le ſtyle noble ; et que *Timagène* ſoit propre ou non à une confidence, c'eſt un trop petit objet.

V. 86. Et peut-être à deſſein je la vois qui s'avance.

A quel deſſein ?

V. 87. Adieu, je dois au rang qu'elle eſt prête à tenir
Du moins la liberté de vous entretenir.

Timagène doit du reſpect à *Rodogune*, indépendamment de ce mariage ; et il doit ſe retirer quand elle veut parler à ſa confidente.

SCENE VII.

V. 1. Je ne ſais quel malheur aujourd'hui me menace,
Et coule dans ma joie une ſecrète glace.

Coule une glace n'eſt pas du ſtyle noble, et la glace ne coule point.

V. 3. Je tremble, Laonice, et te voulais parler,
Ou pour chaſſer ma crainte, ou pour m'en conſoler.

Cet *en* ſe rapporte à la *crainte* par la phraſe ; il ſemble qu'elle veuille ſe conſoler de ſa crainte. Il faut éviter ſoigneuſement ces amphibologies.

V. 7. La fortune me traite avec trop de reſpect.

La fortune ne traite point avec reſpect ; toutes ces expreſſions impropres, haſardées, lâches, négligées, employées ſeulement pour la rime, doivent être ſoigneuſement bannies.

V. 9. L'hymen femble à mes yeux cacher quelque fupplice,
Le trône fous mes pas creufer un précipice.

La poëfie françaife marche trop fouvent avec le fecours des antithèfes, et ces antithèfes ne font pas toujours juftes. Comment *un hymen cache-t-il un fupplice?* Comment *un trône creufe-t-il un précipice?* Le précipice peut être creufé fous le trône et non par lui.

L'antithèfe des *premiers fers et des nouveaux*, *des biens et des maux*, vient enfuite. Cette figure tant répétée eft une puérilité dans un rhéteur, à plus forte raifon dans une princeffe.

V. 14. La paix qu'elle a jurée en a calmé la haine.

On ne doit jamais fe fervir de la particule *en* dans ce cas-ci. Il fallait, *la paix qu'elle a jurée a dû calmer fa haine.* Cet *en* n'eft pas français. On ne dit point, *j'en crains le courroux*, *j'en vois l'amour*, pour *je crains fon courroux*, *je vois fon amour.*

V. 16. La paix fouvent n'y fert que d'un amufement.

Ces réflexions générales et politiques font-elles d'une jeune femme? Qu'eft-ce que la paix qui fert d'amufement à la haine?

V. 17. Et dans l'état où j'entre, à te parler fans feinte,

On n'entre point dans un état, cela eft profaïque et impropre.

V. 18. Elle a lieu de me craindre, et je crains cette crainte;

Cela reffemble trop à un vers de parodie.

V. 19. Non qu'enfin je ne donne au bien des deux états
Ce que j'ai dû de haine à de tels attentats.

Elle n'a point parlé de ces attentats; l'auteur les a en vue; il répond à fon idée. Mais *Rodogune*, par ce mot

tels, suppose qu'elle a dit ce qu'elle n'a point dit. Cependant le spectateur est si instruit des attentats de *Cléopâtre*, qu'il entend aisément ce que *Rodogune* veut dire. Je ne remarque cette négligence très-légère que pour faire voir combien l'exactitude du style est nécessaire.

V. 22. Mais une grande offense est de cette nature,
Que toujours son auteur impute à l'offensé
Un vif ressentiment dont il le croit blessé;

maxime toujours trop générale, dissertation politique qui est un peu longue, et qui n'est pas exprimée avec assez d'élégance et de force. *De cette nature que*, *jamais ne s'y fie*, &c. il vaut toujours mieux faire parler le sentiment; c'est-là le défaut ordinaire de *Corneille*. *Rodogune* se plaignant de *Cléopâtre*, et exprimant ce qu'elle craint d'un tel caractère, ferait bien plus d'effet qu'une dissertation. Peut-être que *Corneille* a voulu préparer un peu par ce ton politique la proposition atroce que fera *Rodogune* à ses amans; mais aussi toutes ces sentences, dans le goût de *Machiavel*, ne préparent point aux tendresses de l'amour, et à ce caractère d'innocence timide que *Rodogune* prendra bientôt. Cela fait voir combien cette pièce était difficile à faire, et de quel embarras l'auteur a eu à se tirer.

V. 24. Un vif ressentiment dont il le croit blessé.

Blessé d'un ressentiment! une injure blesse, et le ressentiment est la blessure même.

V. 31. Vous devez oublier un désespoir jaloux,
Où força son courage un infidelle époux.

Oublier un désespoir! et *un désespoir jaloux! où un infidelle époux a forcé son courage!* Presque toutes les scènes de ce premier acte sont remplies de barbarismes ou de solécismes intolérables. Est-ce là l'auteur des belles scènes de Cinna?

V. 39. Quand je me dispensais à lui mal obéir. . .

n'est pas français. On se dispense d'une chose, et non à une chose.

V. 41. Peut-être qu'en son cœur, plus douce et repentie,
Elle en dissimulait la meilleure partie.

Repentie ne l'est pas non plus, du moins aujourd'hui. On ne peut pas dire cette princesse *repentie.* Mais pourquoi n'emploierions-nous pas une expression nécessaire dont l'équivalent est reçu dans toutes les langues de l'Europe ?

V. 47. Et si de cet amour je la voyais sortir,
Je jure de nouveau de vous en avertir.

Sortir d'un amour! de telles impropriétés, de telles négligences, révoltent trop l'esprit du lecteur.

V. 49. Vous savez comme quoi je vous suis toute acquise.

Comme quoi ne se dit pas davantage; et *toute acquise* est du style comique.

V. 57. Comme ils ont même sang avec pareil mérite. . .

Avoir même sang est encore un barbarisme; ils sont du même sang, ils sont nés, formés du même sang. Il y avait plus d'une manière de se bien exprimer.

V. 58. Un avantage égal pour eux me sollicite.

Un avantage ne sollicite point; et il n'y a point d'avantage dans l'égalité.

V. 61. Il est des nœuds secrets, il est des sympathies,
Dont par le doux rapport les ames assorties
S'attachent l'une à l'autre, et se laissent piquer
Par ces je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer.

C'est toujours le poëte qui parle; ce sont toujours des

maximes; la paſſion ne s'exprime point ainſi. Ces vers ſont agréables, quoique *dont par le doux rapport* ne ſoit point français; mais *ces ames qui ſe laiſſent piquer*, et *ces je ne ſais quoi*; appartiennent plus à la haute comédie qu'à la tragédie. Ces vers reſſemblent à ceux de la Suite du Menteur: *Quand les ordres du ciel nous ont faits l'un pour l'autre*, comme on l'a déjà remarqué. Cependant ces quatre vers, tout éloignés qu'ils ſont du ſtyle de la véritable tragédie, furent toujours regardés comme un chef-d'œuvre du développement du cœur humain, avant qu'on vît les chefs-d'œuvre véritables de *Racine* en ce genre.

V. 69. Etrange effet d'amour! incroyable chimère!

Elle voudrait bien être à *Séleucus*, ſi elle n'aimait pas *Antiochus*; ce n'eſt pas là une chimère incroyable; mais cet examen, cette diſſertation, cette comparaiſon de ſes ſentimens pour les deux frères, ne ſont-ils pas l'oppoſé de la tragédie?

V. 73. Ne pourrai-je ſervir une ſi belle flamme?

N'eſt-ce pas là un diſcours de ſoubrette?

V. 74. Ne crois pas en tirer le ſecret de mon ame.

Tirer n'eſt pas noble; cet *en* rend la phraſe incorrecte et louche.

V. 79. L'hymen me le rendra précieux à ſon tour.

A ſon tour eſt de trop; mais il faut rimer au mot *amour*. Cette gêne extrême ſe fait ſentir à tout moment.

V. 81. Sans crainte qu'on reproche à mon humeur forcée
Qu'un autre qu'un mari règne ſur ma penſée.

Ces vers ſont dans le ſtyle comique. *Racine* ſeul a ſu ennoblir ces ſentimens qui demandent les tours les plus délicats.

V. 84. Que ne puis-je à moi-même auſſi bien le cacher !

eſt d'une jeune fille timide et vertueuſe qui craint d'aimer. C'eſt au lecteur à voir ſi cette timide innocence s'accorde avec ces maximes de politique que *Rodogune* a étalées, et ſur-tout avec la conduite qu'elle aura.

V. 85. Quoi que vous me cachiez, aiſément je devine ;

eſt d'une ſoubrette.

V. 88. Ma rougeur trahirait les ſecrets de mon cœur.

Remarquez que tous les diſcours de *Rodogune* ſont dans le caractère d'une jeune perſonne qui craint de s'avouer à elle-même les ſentimens tendres et honnêtes dont ſon cœur eſt touché. Cependant *Rodogune* n'eſt point jeune ; elle épouſa *Nicanor*, lorſque les deux frères étaient en bas âge ; ils ont au moins vingt ans. Cette rougeur, cette timidité, cette innocence, ſemblent donc un peu outrées pour ſon âge ; elles s'accordent peu avec tant de maximes de politique ; elles conviennent encore moins à une femme qui bientôt demandera la tête de ſa belle-mère aux enfans même de cette belle-mère.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Sermens fallacieux, ſalutaire contrainte,
Que m'impoſa la force, et qu'accepta ma crainte !
Heureux déguiſement d'un immortel courroux,
Vains fantômes d'Etat, évanouiſſez-vous.

CORNEILLE reparaît ici dans toute ſa pompe. L'éloquent *Boſſuet* eſt le ſeul qui ſe ſoit ſervi après lui de cette belle épithète, *fallacieux*. Pourquoi appauvrir la langue ? un mot conſacré par *Corneille* et *Boſſuet* peut-il être abandonné ?

Salutaire contrainte, il eſt difficile d'expliquer comment une ſalutaire contrainte eſt un vain fantôme d'Etat. Il manque là un peu de netteté et de naturel.

V. 7. Semblables à ces vœux dans l'orage formés
Qu'efface un prompt oubli quand les flots ſont calmés.

Une comparaiſon directe n'eſt point convenable à la tragédie. Les perſonnages ne doivent point être poëtes; la métaphore eſt toujours plus vraie, plus paſſionnée. Il ferait mieux de dire, *mes vœux formés dans l'orage ſont oubliés quand les flots ſont calmés.* Mais il faudrait le dire dans d'auſſi beaux vers.

V. 10. Recours des impuiſſans, haine diſſimulée,
Digne vertu des rois, noble ſecret de cour,
Eclatez, il eſt temps.

Cela paraît un peu d'un poëte qui cherche à montrer qu'il connaît la cour; mais une reine ne s'exprime point ainſi. *Recours des impuiſſans*, paraît un défaut dans ce monologue noble et mâle; car un recours d'impuiſſant n'eſt pas une digne vertu des rois. La reine n'eſt point ici impuiſſante, puiſqu'elle dit que le Parthe eſt éloigné et qu'elle n'a rien à craindre. *Recours des impuiſſans, éclatez*, eſt une contradiction; car ce recours eſt *la haine diſſimulée*, la diſſimulation; et c'eſt préciſément ce qui n'éclate pas. Le ſens de tout cela eſt, *ceſſons de diſſimuler, éclatons;* mais ce ſens eſt noyé dans des paroles qui ſemblent plus pompeuſes que juſtes. *Secret de cour* ne peut ſe dire comme on dit, *homme de cour*, *habit de cour.*

V. 13. Montrons-nous toutes deux, non plus comme ſujettes.

Qui ſont ces deux? eſt-ce la haine diſſimulée et *Cléopâtre*? Voilà un aſſemblage bien extraordinaire! Comment *Cléopâtre* et ſa haine ſont-elles deux? comment ſa haine eſt-elle *ſujette*? C'eſt bien dommage que de ſi

beaux morceaux foient fi fouvent défigurés par des tours fi alambiqués.

V. 17. Je hais, je règne encor. Laiffons d'illuftres marques
En quittant, s'il le faut, ce haut rang des monarques.

Je hais, je règne encor, eft un coup de pinceau bien fier; mais *laiffons d'illuftres marques* eft faible; on laiffe des marques de quelque chofe. *Marques* n'eft là qu'un mot impropre pour rimer à *monarques*. Plût à Dieu que du temps de *Corneille* un *Defpréaux* eût pu l'accoutumer à faire des vers difficilement !

Haut rang des monarques. Haut rang fuffifait, *des monarques* eft de trop. La rime fubjugue fouvent le génie, et affaiblit l'éloquence.

V. 19. Fefons-en avec gloire un départ éclatant,

eft barbare ; *faire un départ* n'eft pas français ; *en avec* révolte l'oreille ; mais fi elle n'a rien à craindre, comme elle le dit, pourquoi quitterait-elle le trône ? Elle commence par dire qu'elle ne veut plus diffimuler, qu'elle veut tout ofer.

V. 21. C'eft encor, c'eft encor cette même ennemie....
Dont la haine, à fon tour, croit me faire la loi,
Et régner par mon ordre et fur vous et fur moi.

A quoi fe rapporte ce *vous?* Il ne peut fe rapporter qu'au recours des impuiffans, à cette haine diffimulée dont elle a parlé treize vers auparavant; elle s'entretient donc avec fa haine dans ce monologue. Convenons que cela n'eft point dans la nature. Il régnait dans ce temps-là un faux goût dans toute l'Europe, dont on a eu beaucoup de peine à fe défaire. Ces apoftrophes à fes paffions, ces jeux d'efprit, ces efforts qu'on fefait pour ne pas parler naturellement, étaient à la mode en Italie, en Efpagne, en Angleterre. *Corneille*, dans les momens de paffion, fe livra rarement à ce défaut ; mais il s'y laiffa

fouvent

fouvent entraîner dans les morceaux de déclamation. Le refte du monologue eft plein de force.

SCENE II.

V. 1. Laonice, vois-tu que le peuple s'apprête
Au pompeux appareil de cette grande fête ?

S'apprête à l'appareil eft encore un barbarifme.

V. 5. L'un et l'autre fait voir un mérite fi rare,
Que le fouhait confus entre les deux s'égare.

Le fouhait confus, n'eft pas français.

V. 7. Et ce qu'en quelques-uns on voit d'attachement...

Céla forme un concours de fyllabes trop dures.

V. 8. N'eft qu'un faible afcendant du premier mouvement ;

eft impropre ; *l'afcendant* veut dire la fupériorité ; un mouvement n'a pas d'afcendant. On ne peut s'exprimer ni avec moins d'élégance, ni avec moins de correction, ni avec moins de netteté.

V. 9. Ils penchent d'un côté prêts à tomber de l'autre ;

ne fignifie pas ce que l'auteur veut dire, *fe déclarer pour un des deux princes ;* le mot de *tomber* eft impropre, il ne fignifie jamais qu'une chute, excepté dans cette phrafe, *je tombe d'accord.*

V. 15. Pour un efprit de cour et nourri chez les grands,
Tes yeux dans leurs fecrets font bien peu pénétrans ;

n'eft pas le langage d'une reine. *Efprit de cour* eft une expreffion bourgeoife ; d'ailleurs, pourquoi *Cléopâtre* dit-elle tout cela à fa confidente ? Elle ne l'emploie à rien ; et pour une fi grande politique, *Cléopâtre* paraît bien imprudente de dire ainfi fon fecret inutilement.

V. 18. Si je cache en quel rang le ciel les a fait naître...

C'eſt ainſi qu'on s'exprimerait, ſi on voulait dire qu'ils ignorent leurs parens. Mais *je cache leur rang* n'exprime pas *je cache qui des deux a le droit d'aîneſſe;* et c'eſt ce dont il s'agit.

V. 23 Cependant je poſsède, et leur droit incertain
Me laiſſe avec leur ſort leur ſceptre dans la main.

Je poſsède demande un régime; *jouir* eſt neutre quelquefois; *poſſéder* ne l'eſt pas : cependant je crois que cette hardieſſe eſt très-permiſe, et fait un bel effet.

V. 25. Voilà mon grand ſecret. Sais-tu par quel myſtère
Je les laiſſais tous deux en dépôt chez mon frère?

Il ſemble que *Cléopâtre* ſe faſſe un petit plaiſir de faire valoir ſes méchancetés à une fille qu'elle regarde comme un eſprit peu éclairé. On ne doit jamais faire de confidences qu'à ceux qui peuvent nous ſervir dans ce qu'on leur confie, ou à des amis qui arrachent un ſecret.

V. 32. Quand je le menaçais du retour de mes fils,
Voyant ce foudre prêt à ſervir ma colère...

Ce foudre peut-il convenir à des enfans en bas âge?

V. 34. Quoi qu'il me plût oſer, il n'oſait me déplaire.

Toute répétition qui n'enchérit pas doit être évitée.

V. 37. Je te dirai bien plus; ſans violence aucune
J'aurais vu Nicanor épouſer Rodogune.

Cet *aucune* à la fin d'un vers n'eſt toléré que dans la comédie. On peut voir une choſe ſans colère, ſans dépit, ſans reſſentiment. Le mot de *violence* n'eſt pas le mot propre.

V. 41. Son retour me fâchait plus que ſon hymenée,

Ce mot *fâcher* ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 42. Et j'aurais pu l'aimer, s'il ne l'eût couronnée.

Il ne l'a point couronnée, il a voulu la couronner; ou s'il l'a épousée en effet, *Rodogune* veut donc épouser le fils de son mari. Cette obscurité n'est point éclaircie dans la pièce.

V. 43. Tu vis comme il y fit des efforts superflus ;
Je fis beaucoup alors, et ferais encor plus.

Il y fit des efforts; je fis beaucoup alors, et ferais encor plus. Que de négligences!

V. 45. S'il était quelque voie, infame ou légitime,
Que m'enseignât la gloire, ou que m'ouvrît le crime...

Infame est trop fort. Un défaut trop commun au théâtre avant *Racine*, était de faire parler les méchans princes comme on parle d'eux, de leur faire dire qu'ils sont méchans et exécrables : cela est trop éloigné de la nature. De plus, comment une voie infame est-elle enseignée par la gloire ? elle peut l'être par l'ambition. Enfin, quel intérêt a *Cléopâtre* de dire tant de mal d'elle-même ?

V. 47. Qui me pût conserver un bien que j'ai chéri
Jusqu'à verser pour lui tout le sang d'un mari.

Ce *pour lui* gâte la phrase, aussi-bien que le *que*, *qui*. Verser du sang pour un bien !

V. 49. Dans l'état pitoyable où m'en réduit la suite...

C'est la suite du sang qu'elle a versé. Cela n'est pas net ; et cet *en* n'est pas heureusement placé.

V. 50. Délice de mon cœur, il faut que je te quitte...
L'amour que j'ai pour toi tourne en haine pour elle,
Autant que l'un fut grand l'autre sera cruelle.

Ce sont des expressions faites pour la tendresse, et non pour le trône. Un amour du trône qui se tourne en haine

pour *Rodogune*, et l'un qui eſt grand, l'autre cruelle, tout cela n'eſt nullement dans la nature, et l'expreſſion n'en vaut pas mieux que le ſentiment.

V. 51. On m'y force, il le faut.

Ne faudrait-il pas expliquer comment elle eſt forcée à réſigner la couronne, puiſqu'elle vient de dire qu'elle n'a rien à craindre, que le péril eſt paſſé? ne devrait-elle pas dire ſeulement, *on l'exige, je l'ai promis?*

V. 53. L'amour que j'ai pour toi tourne en haine pour elle.

L'amour du trône fait ſa haine pour *Rodogunè*, mais ne tourne point en haine.

V. 54. Autant que l'un fut grand l'autre ſera cruelle.

La poëſie n'admet guère ces *l'un* et *l'autre.*

V. 55. Et puiſqu'en te perdant j'ai ſur qui me venger,
Ma perte eſt ſupportable et mon mal eſt léger.

Comment peut-elle dire que la perte d'un rang qui la rend forcenée lui ſera ſupportable?

V. 57. Quoi! vous parlez encor de vengeance et de haine
Pour celle dont vous-même allez faire une reine?

La particule *pour* ne peut convenir à *vengeance.* On n'a point de vengeance pour quelqu'un.

V. 61. N'apprendras-tu jamais, ame baſſe et groſſière,
A voir par d'autres yeux que les yeux du vulgaire?

Ce n'eſt point cette confidente qui eſt groſſière; n'eſt-ce pas *Cléopâtre* qui ſemble le devenir en parlant à une dame de ſa cour comme on parlerait à une ſervante dont l'imbécillité mettrait en colère: et ici c'eſt une reine qui confie des crimes à une dame épouvantée de cette confidence inutile. Elle appelle cette dame *groſſière.* En

vérité cela eſt dans le goût de la comteſſe d'*Eſcarbagnas* qui appelle ſa femme de chambre *bouviere*.

V. 63. Toi qui connais ce peuple, et ſais qu'aux champs de Mars
Lâchement d'une femme il ſuit les étendards,
Que ſans Antiochus Tryphon m'eût dépouillée,
Que ſous lui ſon ardeur fut ſoudain réveillée.

Il ſemble que ce ſoit l'ardeur d'*Antiochus*. Il s'agit de celle du peuple. Et qu'eſt-ce qu'une ardeur réveillée ſous quelqu'un ?

V. 67. Ne ſaurais-tu juger que ſi je nomme un roi,
C'eſt pour le commander et combattre pour moi ?

On commande une armée, on commande à une nation. On ne commande point un homme, excepté lorſqu'à la guerre un homme eſt commandé par un autre pour être de tranchée, pour aller reconnaître, pour attaquer. *Pour le commander et combattre* n'eſt pas français : elle veut dire, *pour que je lui commande et qu'il combatte pour moi.* Ces deux *pour* font un mauvais effet.

V. 69. J'en ai le choix en main avec le droit d'aîneſſe.

Avoir un choix en main, n'eſt ni régulier, ni noble.

V. 70. Et puiſqu'il en faut faire un aide à ma faibleſſe...

Un aide à ma faibleſſe, eſt du ſtyle familier.

V. 71. Que la guerre ſans lui ne peut ſe rallumer,
J'uſerai bien du droit que j'ai de le nommer.

Sans lui; elle entend : *Sans que je faſſe un roi.*

V. 73. On ne montera point au rang dont je dévale...

Dévaler eſt trop bas, mais il était encore d'uſage du temps de *Corneille*.

V. 74. Qu'en époufant ma haine, au lieu de ma rivale.

Epoufer une haine au lieu d'une femme, eft un jeu de mots, une équivoque qu'il ne faut jamais imiter.

V. 75. Ce n'eft qu'en me vengeant qu'on me le peut ravir.

Ce *le* fe rapporte au rang, qui eft trop loin.

V. 77. Je vous connaiffais mal.

Ce mot devrait, ce femble, faire rentrer *Cléopâtre* en elle-même, et lui faire fentir quelle imprudence elle commet, d'ouvrir fans raifon une ame fi noire à une perfonne qui en eft effrayée.

Ibid. . . . . . . Connais-moi toute entière,

paraît d'une femme qui veut toujours parler, et non pas d'une reine habile. Car quel intérêt a-t-elle à vouloir fe donner pour un monftre à une femme étonnée de ces étranges aveux ?

V. 83. Beaucoup dans ma vengeance ayant fini leurs jours...

eft une phrafe obfcure, et qui n'eft pas françaife. On ne fait fi fa vengeance les a fait périr, ou s'ils font morts en voulant la venger ; et *beaucoup d'une troupe* n'eft pas français.

V. 84. M'expofaient à fon frère et faible et fans fecours.

Quel était ce frère ? on ne l'a point dit. Voilà, je crois, bien des fautes ; et cependant le caractère de *Cléopâtre* eft impofant, et excite un très-grand intérêt de curiofité ; le fpectateur eft comme la confidente, il apprend de moment en moment des chofes dont il attend la fuite.

SCENE III.

V. 1. . . . . Enfin voici le jour...
Où je puis voir briller fur une de vos têtes,
Ce que j'ai confervé parmi tant de tempêtes,
Et vous remettre un bien, après tant de malheurs,
Qui m'a coûté pour vous tant de foins et de pleurs.

Il faut éviter ces répétitions, à moins qu'on ne les emploie comme une figure, comme un trope qui doit augmenter l'intérêt; mais ici ce n'eft qu'une négligence.

V. 17. Il fallut fatisfaire à fon brutal défir...

Brutal défir eft bas, et convient à toute autre chofe qu'au défir d'avoir un roi.

V. 18. Et de peur qu'il n'en prît il m'en fallut choifir.

Il faut, dans la rigueur, *de peur qu'il n'en prît un*, parce qu'il s'agit ici d'un roi, et non pas d'un nom générique.

V. 19. Pour vous fauver l'Etat que n'euffé-je pu faire!

n'eft pas français. On ne peut dire, *je vous fauvai l'Etat*, le peuple, la nation, au lieu de *je confervai vos droits*. On dit, *je vous ai fauvé votre fortune*, parce que cette fortune vous appartenait, vous la perdiez fans moi; *j'ai fauvé l'Etat*, mais non *je vous ai fauvé l'Etat.*

V. 23. Mais à peine fon bras en relève la chute,
Que par lui de nouveau le fort me perfécute.

On ne relève point une chute; on relève un trône tombé. Le refte du difcours de *Cléopâtre* eft très-artificieux, et plein de grandeur. Il femble que *Racine* l'ait pris en quelque chofe pour modèle du grand difcours d'*Agrippine* à *Néron;* mais la fituation de *Cléopâtre* eft bien plus frappante que celle d'*Agrippine;* l'intérêt eft beaucoup plus grand, et la fcène bien autrement intéreffante.

V. 37. Paſſons ; je ne me puis ſouvenir ſans trembler
Du coup dont j'empêchai qu'il nous pût accabler.

Il ſemble, par cette phraſe, que *Cléopâtre* trembla du coup que voulait porter *Nicanor*, et qu'elle l'empêcha de porter ce coup ; elle veut dire le contraire.

V. 54. Je me crus tout permis pour garder votre bien.

Il fallait, *pour vous garder votre bien.*

V. 63. Juſques ici, Madame, aucun ne met en doute
Les longs et grands travaux que notre amour vous coûte, *&c.*

Ce diſcours d'*Antiochus* eſt d'une bienſéance qui lui gagne tous les cœurs.

S'il y a *notre amour* (toutes les éditions le portent), c'eſt un barbariſme. *Notre amour* ne peut jamais ſignifier l'amour que vous avez pour nous. S'il y a *votre amour*, il peut ſignifier l'amour de *Cléopâtre* pour ſes enfans.

V. 65. Et nous croyons tenir des ſoins de cet amour
Ce doux eſpoir du trône auſſi-bien que le jour.

Un doux eſpoir du trône qu'on tient du ſoin d'un amour !

V. 71. Ce ſont fatalités dont l'ame embarraſſée...

Il faudrait au moins *des fatalités*. Mais *des fatalités* dont l'ame eſt embarraſſée ! une femme qui débute ſans raiſon par avouer à ſes enfans qu'elle a tué leur père, doit leur cauſer plus que de l'embarras.

V. 72. A plus qu'elle ne veut ſe voit ſouvent forcée.

Souvent eſt de trop.

V. 73. Sur les noires couleurs d'un ſi triſte tableau
Il faut paſſer l'éponge ou tirer le rideau.

On ſent aſſez que cette alternative d'*éponge* et de *rideau*

fait un mauvais effet. Il ne faut employer l'alternative que quand on propofe le choix de deux partis; mais on ne propofe point en parlant à fa reine et à fa mère le choix de deux expreffions. De plus, ces expreffions un peu triviales ne font pas dignes du ftyle tragique. Il en faut dire autant de la *fuite que le ciel deftine à ces noires couleurs*.

V. 76. Et quelque fuite enfin que le ciel y deftine,
J'en rejette l'idée.

Le ciel qui deftine une fuite !

V. 87. J'ajouterai, Madame, à ce qu'a dit mon frère...

Séleucus ne parle pas fi bien que fon frère; il dit, *j'ajouterai*, et il n'ajoute rien.

V. 88. Que bien qu'avec plaifir et l'un et l'autre efpère...

Que bien qu'avec eft trop rude à l'oreille. On ne dit point, *et l'un et l'autre*, à moins que le premier *et* ne lie la phrafe.

V. 89. L'ambition n'eft pas notre plus grand défir.

L'ambition eft une paffion et non un défir.

V. 91. Et c'eft bien la raifon que pour tant de puiffance
Nous vous rendions du moins un peu d'obéiffance.

C'eft bien la raifon eft du ftyle de la comédie. *Pour tant de puiffance* ne forme pas un fens net : eft-ce pour la puiffance de la reine ? eft-ce pour la puiffance de fes enfans qui n'en ont aucune ? eft-ce pour celle qu'aura l'un d'eux ?

V. 99. Elle paffe à vos yeux pour la même infamie,
S'il la faut partager avec votre ennemie...

Ces vers ne forment aucun fens; la honte paffe à vos yeux pour la même infamie, fi un indigne hymen la fait

retomber ſur celle qui venait, &c. Le défaut vient principalement de *la même infamie*, qui n'eſt pas français, et de ce que ce pronom *elle*, qui ſe rapporte par le ſens à *couronne*, eſt joint à *honte* par la conſtruction.

V. 101. Et qu'un indigne hymen la faſſe retomber
Sur celle qui venait pour vous la dérober, &c.

Eſt-il vraiſemblable que *Cléopâtre* n'ait pas ſoupçonné que ſes enfans pouvaient aimer *Rodogune?* peut-elle imaginer qu'ils ne veulent point régner avec *Rodogune*, parce que leur père a voulu autrefois l'épouſer? *Rodogune* ſera-t-elle autre choſe que femme du roi? Celui qui régnera tiendra-t-il d'elle la couronne? doit-elle s'écrier : *O mère trop heureuſe!* cet artifice n'eſt-il pas un peu groſſier? ne ſent-on pas que *Cléopâtre* cherche un vain prétexte, que la raiſon déſavoue? ſi ſes deux fils étaient des imbécilles, parlerait-elle autrement? Que ce ſecond diſcours de *Cléopâtre* eſt au-deſſous du premier! *Sur celle qui venait*, expreſſion incorrecte et familière.

V. 110. Rodogune, mes fils, le tua par ma main.

Cette fauſſeté eſt trop ſenſible et trop révoltante; et c'eſt bien là le cas de dire : *qui prouve trop ne prouve rien.*

V. 111. Ainſi de cet amour la fatale puiſſance
Vous coûte votre père, à moi mon innocence.

De cet amour ne ſe rapporte à rien : elle entend l'amour que *Nicanor* avait eu pour *Rodogune.*

V. 115. Ainſi vous me rendrez l'innocence et l'eſtime.

Vous me rendez l'eſtime, ne peut ſe dire comme *vous me rendez l'innocence;* car l'innocence appartient à la perſonne; et l'eſtime eſt le ſentiment d'autrui. Vous me rendez mon innocence, ma raiſon, mon repos, ma gloire; mais non pas mon eſtime.

V. 122. Si vous voulez régner le trône est à ce prix.

La proposition de donner le trône à qui assassinera *Rodogune* est-elle raisonnable? Tout doit être vraisemblable dans une tragédie. Est-il possible que *Cléopâtre*, qui doit connaître les hommes, ne sache pas qu'on ne fait point de telles propositions sans avoir de très-fortes raisons de croire qu'elles seront acceptées? Je dis plus; il faut que ces choses horribles soient absolument nécessaires. Mais *Cléopâtre* n'est point réduite à faire assassiner *Rodogune*, et encore moins à la faire assassiner par ses fils. Elle vient de dire que le Parthe est éloigné, qu'elle est sans aucun danger. *Rodogune* est en sa puissance. Il paraît donc absolument contre la raison que *Cléopâtre* invite à ce crime ses deux enfans dont elle doit vouloir être respectée. Si elle a tant d'envie de tuer *Rodogune*, elle le peut sans recourir à ses enfans. Cependant cette proposition si peu préparée, si extraordinaire, prépare des événemens d'un si grand tragique, que le spectateur a toujours pardonné cette atrocité, quoiqu'elle ne soit ni dans la vérité historique, ni dans la vraisemblance. La situation est théâtrale, elle attache malgré la réflexion. Une invention purement raisonnable peut être très-mauvaise. Une invention théâtrale, que la raison condamne dans l'examen, peut faire un très-grand effet. C'est que l'imagination émue de la grandeur du spectacle, se demande rarement compte de son plaisir. Mais je doute qu'une telle scène pût être soufferte par des hommes d'un goût et d'un jugement formé qui la verraient pour la première fois.

V. 125. La mort de Rodogune en nommera l'aîné.
Quoi, vous montrez tous deux un visage étonné!

Comment peut-elle être surprise que sa proposition révolte? Elle veut que le crime tienne lieu du droit d'aînesse. Celui des deux qui ne voudra pas tuer sa

maîtreſſe ſera le cadet et perdra le trône; mais ſi tous deux veulent la tuer, qui ſera roi? Il eſt clair que la propoſition de *Cléopâtre* eſt abſurde autant qu'abominable; et cependant elle forme un grand intérêt, parce qu'on veut voir ce qu'elle produira, parce que *Cléopâtre* tient en ſa main la deſtinée de ſes enfans.

En nommera l'aîné, cet *en* ſe rapporte à ſes deux fils; mais comme il y a un vers entre deux, le ſens ne ſe préſente pas clairement. Il faut encore éviter de finir un vers par *aîné* quand l'autre finit par *aîneſſe*.

V. 129. J'ai fait lever des gens par des ordres ſecrets, *&c.*

ſtyle de gazette.

V. 137. Vous ne répondez point! Allez, enfans ingrats...
J'ai fait votre oncle roi, j'en ferai bien un autre.

Cléopâtre n'eſt pas adroite, quoiqu'elle ſe ſoit donnée pour une femme très-habile; dès qu'elle s'aperçoit que ſes enfans ont horreur de ſa propoſition, elle ne doit pas inſiſter. On ne perſuade point un crime horrible par de la colère et des emportemens. Quand *Phèdre* a laiſſé voir ſon amour à *Hippolyte*, et qu'*Hippolyte* répond: *Oubliez-vous que Théſée eſt mon père et votre époux?* elle rentre alors en elle-même, et dit: *Et ſur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire?* Cela eſt dans la nature; mais peut-on ſuppoſer qu'une reine qui a de l'expérience, perſiſte à révolter ſes enfans contre elle, en ſe rendant horrible à leurs yeux? De quel droit leur dit-elle qu'elle peut diſpoſer du trône comme de ſa conquête, après avoir dit, dans la ſcène précédente, qu'elle eſt forcée de deſcendre du trône? Et comment peut-elle y être forcée en diſant qu'elle eſt maîtreſſe de tout? Cette contradiction n'eſt-elle pas palpable? Faut-il que toute cette pièce, pleine de traits ſi fiers et ſi hardis, ſoit fondée ſur de ſi grandes inconſéquences?

V. 149. Rien ne vous ſert ici de faire les ſurpris.

Expreſſion trop triviale, ſurtout dans une circonſtance ſi tragique.

V. 153. Et puiſque mon ſeul choix vous y peut élever...

Cet *y* ſe rapporte à *trône*, qui eſt quatre vers auparavant. Les pronoms, les adverbes doivent toujours être près des noms qu'ils déſignent. C'eſt une règle à laquelle il n'y a point d'exception.

V. 154. Pour jouir de mon crime, il le faut achever.

Ce vers eſt très-beau. Mais comment une reine habile peut-elle avouer ſon crime à ſes enfans, et les preſſer d'en commettre un autre?

SCENE IV.

V. 1. Eſt-il une conſtance à l'épreuve du foudre
Dont ce cruel arrêt met notre eſpoir en poudre?

Voilà encore un foudre, dont un arrêt met un eſpoir en poudre; et *Antiochus* répond par écho à cette figure incohérente. Nouvelle preuve du peu de ſoin qu'on prenait alors de châtier ſon ſtyle. *Deſpréaux* eſt le premier qui ait appris comment on doit toujours parler en vers. La douleur reſpectueuſe d'*Antiochus* eſt auſſi contraire à l'hiſtoire qu'à la politique ordinaire des princes. Pluſieurs ont fait enfermer leurs mères pour de bien moindres crimes. *Cléopâtre* vient d'avouer à ſes enfans qu'elle a aſſaſſiné leur père; elle veut les forcer à aſſaſſiner leur maîtreſſe. Elle doit être à leurs yeux infiniment plus coupable que *Clytemneſtre* ne le fut pour *Oreſte*. Eſt-ce là le cas de dire : *j'aime ma mère?* Mais ce ſentiment d'amour reſpectueux pour une mère eſt ſi profondément gravé dans tous les cœurs bien faits, que tous les ſpectateurs penſent comme *Antiochus*. Telle eſt la magie de la poëſie;

le poëte tient les cœurs dans sa main ; il peut, s'il veut' peindre *Antiochus* comme un *Oreste*, et alors le public s'intéressera à sa vengeance ; il peut le peindre comme un prince sévère et juste, qui, pour le bien de son Etat, veut ôter le gouvernement à une femme homicide, le fléau de ses sujets : alors les spectateurs applaudiront à sa justice. Il peut le peindre soumis, respectueux, attaché à sa mère autant qu'indigné ; et alors le public partage les mêmes sentimens. Cette dernière situation est la seule convenable à la construction de cette tragédie, d'autant plus qu'*Antiochus* est représenté comme un jeune homme soumis ; mais aussi son caractère est sans force.

V. 38. Je vois bien plus encor, je vois qu'elle est ma mère,
Et plus je vois son crime indigne de ce rang.

Ce mot de *rang* ne convient point à *mère*. On n'a point le rang de mère comme on a le rang de reine.

V. 44. Je vois les traits honteux dont nous sommes formés.

On n'est point formé de traits, et les forfaits ne s'impriment point sur le front.

V. 54. Une larme d'un fils peut amollir sa haine.

Il n'est peut-être pas bien naturel qu'*Antiochus* dise qu'une larme peut changer le cœur de *Cléopâtre*, après qu'elle lui a proposé de sang froid le plus grand des crimes ; mais ce contraste du caractère d'*Antiochus* avec celui de *Séleucus*, est si beau, qu'on aime cette petite illusion que se fait le cœur vertueux d'*Antiochus*.

V. 59. De ses pleurs tant vantés je découvre le fard.

Le fard des pleurs est des plus impropres. On peut demander pourquoi on a dit avec succès, *le faste des pleurs*, pour exprimer l'ostentation d'une douleur étudiée, et que le mot de *fard* n'est pas recevable ? C'est qu'en effet il y a de l'ostentation, du faste dans l'appareil d'une

douleur qu'on étale; mais on ne peut mettre réellement du fard fur des larmes. Cette figure n'eft pas jufte, parce qu'elle n'eft pas vraie.

V. 61. Elle fait bien fonner ce grand amour de mère.

Cette expreffion eft trop triviale. De plus, il ne faut pas une grande pénétration pour deviner qu'une femme fi criminelle ne travaille que pour elle feule.

V. 72. Il eft (le trône) à l'un de nous fi l'autre le confent.

Le confent n'eft pas français; mais ce feul vers fuffit pour démontrer combien *Cléopâtre* a été imprudente avec fes deux enfans.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 4. (Voilà) comme elle ufe enfin de fes fils et de moi.

Ce vers eft du ton de la comédie. *Ufer de quelqu'un* eft du ftyle familier, et *Cléopâtre* n'a point ufé de *Rodogune.* Il eft trifte que *Rodogune* n'apprenne fon danger et le deffein barbare de *Cléopâtre*, que par une confidente qui trahit fa maîtreffe; n'eût-il pas été plus théâtral et plus touchant de l'apprendre par les deux frères? Tous deux brûlans pour elle, tous deux confternés en fa préfence; *Antiochus* n'avouant rien par refpect pour fa mère, et *Séleucus* qui la ménage moins, dévoilant ce fecret terrible avec horreur? Cette fituation ne ferait-elle pas une impreffion plus forte qu'une fuivante qui recommande le fecret à *Rodogune*, de peur d'être perdue? à quoi *Rodogune* répond, qu'*elle reconnaîtra ce fervice en fon lieu.*

Cet avertiffement que donne la fuivante à *Rodogune* démontre combien *Cléopâtre* a été imprudente de vouloir

charger ſes enfans d'un crime qui n'entrera jamais dans le cœur d'aucun homme; et il y a même beaucoup plus que de l'imprudence à propoſer à deux jeunes princes qu'on ſait être vertueux, de tuer leur maîtreſſe? Mais comment *Cléopâtre*, après avoir vu avec quelle juſte horreur ſes enfans la regardent, a-t-elle pu confier à *Laonice* qu'elle a fait cette propoſition à ſes fils? quelle fureur a-t-elle de découvrir toujours à une confidente qu'elle mépriſe tout ce qui peut la rendre exécrable et avilie aux yeux de cette confidente?

V. 22. Oronte eſt avec vous, qui, comme ambaſſadeur,
Devait de cet hymen honorer la ſplendeur.

Cet *Oronte* qui, comme ambaſſadeur, devait honorer *la ſplendeur d'un hymen*, et qui ne dit pas un mot, joue dans cette ſcène un bien mauvais perſonnage; mais une confidente qui dit le ſecret de ſa maîtreſſe, en joue un plus mauvais encore. C'eſt un moyen trop petit, trop commun dans les comédies.

SCENE II.

Au lieu d'une ſituation tragique et terrible, que la fureur de *Cléopâtre* feſait attendre, on ne voit ici qu'une ſcène de politique entre *Rodogune* et l'ambaſſadeur *Oronte*. *Rodogune* a deux grands objets, ſon amour et la haine de *Cléopâtre*. Ces deux objets ne produiſent ici aucun mouvement, ils ſont écartés par des diſcours de politique. On a déjà obſervé que le grand art de la tragédie eſt que le cœur ſoit toujours frappé des mêmes coups, et que des idées étrangères n'affaibliſſent pas le ſentiment dominant. Cet *Oronte*, qui ne paraît qu'au troiſième acte, lui dit qu'*il aurait perdu l'eſprit s'il lui conſeillait la réſiſtance;* et il lui conſeille de *faire l'amour politiquement*. Mais d'où ſait-il que les deux fils de *Cléopâtre* aiment *Rodogune*? Les deux frères avaient été juſque-là ſi diſcrets, qu'ils

s'étaient

s'étaient caché l'un à l'autre leur paſſion ; comment cet ambaſſadeur peut-il donc en parler comme d'une choſe publique ? et ſi l'ambaſſadeur s'en eſt aperçu, comment leur mère l'a-t-elle ignorée ?

V. 9. L'avis de Laonice eſt ſans doute une adreſſe.

Pourquoi cet inutile *Oronte*, qui croit parler ici en ambaſſadeur fort adroit, ſoupçonne-t-il que l'avis eſt faux, et que c'eſt un piége que *Cléopâtre* tend ici à *Rodogune*? Ne connaît-il pas les crimes de *Cléopâtre*? ne la doit-il pas croire capable de tout, ne doit-il pas balancer les raiſons ? Il joue ici le rôle de ce qu'on appelle un gros fin, et rien n'eſt ni moins tragique ni plus mal imaginé.

V. 35. Mais pouvez-vous trembler, quand, dans ces mêmes lieux,
Vous portez le grand maître et des rois et des dieux ?
L'amour fera lui ſeul tout ce qu'il vous faut faire.

Comment une femme porte-t-elle ce grand maître ? *L'amour maître des dieux*, eſt une expreſſion de madrigal indigne d'un ambaſſadeur.

Remarquons encore qu'on n'aime point à voir un ambaſſadeur jouer un rôle ſi peu conſidérable.

SCENE III.

V. 1. Quoi ! je pourrais deſcendre à ce lâche artifice
D'aller de mes amans mendier le ſervice ?

Voici *Rodogune* qui oublie dans le commencement de ce monologue, et ſon danger et ſon amour. Elle prend la hauteur de ces princeſſes de roman, qui ne veulent rien devoir à leurs amans ; *celles de ſa naiſſance ont*, dit-elle, *horreur des baſſeſſes ;* et cette ſcrupuleuſe et modeſte princeſſe qui a dit, qu'*il eſt des nœuds ſecrets*, qu'*il eſt des ſympathies*, *dont par le doux rapport les ames aſſorties*, &c. et qui craint de s'avouer à elle-même la ſympathie qu'elle

a pour *Antiochus;* cette fille si timide va (la scène d'après) proposer à ses deux amans d'assassiner leur mère; et elle dit ici qu'elle ne veut pas mendier leur service! Quoi, elle craint de leur avoir la moindre obligation; et elle va leur demander le sang de *Cléopâtre!* C'est au lecteur à se rendre compte de l'impression que ces contrastes font sur lui.

V. 3. Et sous l'indigne appas d'un coup d'œil affété,
J'irais jusqu'en leurs cœurs chercher ma sureté?

Je ne sais si cette figure est bien juste: *chercher sa sureté sous l'appas d'un coup d'œil affété!*

V. 5. Celles de ma naissance ont horreur des bassesses.
Leur sang tout généreux hait ces molles adresses.

Mais si celles de sa naissance ont le sang tout généreux, comment cette générosité s'accorde-t-elle avec le parricide?

V. 7. Quel que soit le secours qu'ils me puissent offrir,
Je croirai faire assez de le daigner souffrir.

On ne doit jamais montrer de la fierté, que quand on nous propose quelque chose d'indigne de nous. Dans tout autre cas, la fierté est méprisable. Cette fierté de *Rodogune* ne paraît point placée: elle éprouvera la force de leur amour sans flatter leurs désirs, sans leur jeter d'amorce; et si cet amour est assez fort pour lui servir d'appui, elle fera régner cet amour en régnant sur lui. Et c'est pour débiter ce galimatias que *Rodogune* fait un monologue de soixante vers.

V. 13. Sentimens étouffés de colère et de haine,
Rallumez vos flambeaux à celle de la reine.

Des sentimens qui rallument des flambeaux à la haine de la reine, et qui rompent la *loi dure* d'un oubli *contraint* pour *rendre* justice: ce sont des paroles qui ne forment

point un ſens net : c'eſt un ſtyle auſſi obſcur qu'emphatique ; et on doit d'autant plus le remarquer, que plus d'un auteur a imité ces fautes.

V. 17. Rapportez à mes yeux ſon image ſanglante
D'amour et de fureur encore étincelante.

On dirait bien : *Je crois le voir encore étincelant de courroux ;* mais ce n'eſt pas l'image qui eſt encore animée ; de plus, on n'étincelle point d'amour.

V. 25. Plus la haute naiſſance approche des couronnes,
Plus cette grandeur même aſſervit nos perſonnes.

Ces réflexions ſur *la haute naiſſance qui approche des couronnes et qui aſſervit les perſonnes*, ſont de ces lieux communs qui étaient pardonnables autrefois.

V. 27. Nous n'avons point de cœur pour aimer ni haïr.

Ici elle n'a point de cœur pour aimer ni haïr ; et, dans le même monologue, elle reprend un cœur pour aimer et haïr. Ces antithèſes, ces jeux de vers ne ſont plus permis.

V. 41. Le conſentiras-tu cet effort ſur ma flamme ? . . .

Conſentir *à*, et non conſentir *le*. Ce verbe gouverne toujours le datif exprimé chez nous par la prépoſition *à*. Il eſt vrai qu'au barreau on viole cette règle : mais le ſtyle du barreau eſt celui des barbariſmes.

V. 50. S'il t'en coûte un ſoupir j'en verſerai des larmes.

Que veut dire cela ? veut-elle parler de l'ordre qu'elle va donner à ſes deux amans de tuer leur mère ? eſt-ce là le cas d'un ſoupir ? ne faut-il pas avouer que preſque tous les ſentimens de ce monologue ne ſont ni aſſez vrais, ni aſſez touchans ?

V. 52. Amour, qui me confonds, cache du moins tes feux.

Enfin, cette même *Rodogune*, qui ſonge à faire aſſaſſiner

une mère par ses propres fils, fait une invocation à l'amour, et le prie de ne pas paraître dans ses yeux. Voilà une singulière timidité pour une fille qui n'est plus jeune, qui a voulu épouser le père, qui est amoureuse du fils, et qui veut faire assassiner la mère! La force de la situation a fait apparemment passer tous ces défauts, qui aujourd'hui seraient relevés sévèrement dans une pièce nouvelle.

SCENE IV.

V. 1. Ne vous offensez pas, princesse, de nous voir
De vos yeux à vous-même expliquer le pouvoir, *&c.*

Et de quoi veut-il qu'elle s'offense? de ce que deux frères, dont l'un doit l'épouser et la faire reine, joignent à l'offre du trône un sentiment dont elle doit être charmée et honorée? Ce faux goût était introduit par nos romans de chevalerie, dans lesquels un héros était sûr de l'indignation de sa dame quand il lui avait fait sa déclaration; et ce n'était qu'après beaucoup de temps et de façons qu'on lui pardonnait.

V. 3. Ce n'est pas d'aujourd'hui que nos cœurs en soupirent.

Cet *en* ne paraît se rapporter à rien, car les cœurs ne soupirent pas d'expliquer un pouvoir.

V. 5. Mais un profond respect nous fit taire et brûler.

Un profond respect ne fait pas brûler, au contraire.

V. 7. L'heureux moment approche où votre destinée
Semble être aucunement à la nôtre enchaînée,

Aucunement est un terme de loi qui ne doit jamais entrer dans un vers.

V. 9. Puisque d'un droit d'aînesse, incertain parmi nous,
La nôtre attend un sceptre et la vôtre un époux.

Incertain parmi nous, il veut dire, *incertain entre nous deux*. Mais *parmi* ne peut jamais être employé pour *entre*.

V. 11. C'eſt trop d'indignité que notre ſouveraine
De l'un de ſes captifs tienne le nom de reine ;

Quelle indignité y a-t-il que *Rodogune* partage le trône avec celui qui ſera roi de Syrie? Quoi! parce que ces deux princes s'appellent ſes *captifs*, il y aura de l'indignité qu'elle ſoit reine? C'eſt jouer ſur les mots de *reine* et de *captif;* et c'eſt un ton de galanterie qui eſt bien loin du tragique.

V. 13. Notre amour s'en offenſe, et changeant cette loi,
Remet à notre reine à nous choiſir un roi.

Il faudrait, *lui remet le choix*. On ne dit point, *je vous remets à décider*, mais *il vous appartient de décider*, *je m'en remets à votre déciſion*.

V. 15. Ne vous abaiſſez plus à ſuivre la couronne.

On ne ſuit point une couronne; on ſuit l'ordre, la loi qui diſpoſe de la couronne.

V. 19. L'ardeur qu'allume en nous une flamme ſi pure...
. . . . . . Vient ſacrifier à votre élection
Toute notre eſpérance et notre ambition.

Election ne peut être employé pour *choix*. *Election d'un empereur*, *d'un pape*, ſuppoſe pluſieurs ſuffrages.

V. 24. Nous céderons ſans honte à cette illuſtre marque ;

On ne *cède point à une illuſtre marque*, même pour rimer avec *monarque ;* il faudrait ſpécifier cette *marque*.

V. 25. Et celui qui perdra votre divin objet
Demeurera du moins votre premier ſujet.

Votre divin objet ne peut ſignifier *votre divine perſonne*;

une femme eſt bien l'objet de l'amour de quelqu'un ; et en ſtyle de ruelle, cela s'appelait autrefois *l'objet aimé*; mais une femme n'eſt point ſon propre objet.

V. 33. Et j'en recevrais l'offre avec quelque plaiſir,
Si celles de mon rang avaient droit de choiſir.

Cette expreſſion, *celles de mon rang*, eſt ſouvent employée ; non-ſeulement elle n'eſt pas heureuſe, mais ce n'eſt pas de *rang* dont il s'agit, elle parle du traité qui l'oblige d'épouſer l'aîné des deux frères. Ces mots, *celles de mon rang*, ſemblent être un terme de fierté qui n'eſt pas ici convenable.

V. 38. Et l'ordre des traités règle tout dans leur cœur;

Il n'y a d'ordre des traités que par les dates. Il fallait, *la loi des traités*; à moins qu'on n'entende par *ordre* cette loi même : mais le mot d'*ordre* eſt impropre dans ce ſens.

V. 39. C'eſt lui que ſuit le mien et non pas la couronne,

Un cœur qui ſuit une couronne, tour impropre et forcé : cette faute eſt répétée deux fois.

V. 41. Du ſecret révélé j'en prendrai le pouvoir,

Je prendrai du ſecret révélé le pouvoir de vous aimer ; cela n'eſt pas français ; *j'en prendrai* eſt obſcur.

V. 42. Et mon amour pour naître attendra mon devoir.

Un amour peut bien attendre le devoir pour ſe manifeſter, mais non pas pour naître ; car s'il n'eſt pas né, comment peut-il attendre ? Il eût fallu peut-être, *et pour oſer aimer j'attendrai mon devoir ;* ou bien, *et j'attendrai pour aimer l'ordre de mon devoir.*

Voilà donc *Rodogune* qui déclare qu'elle ſe donnera à l'aîné, et qu'elle l'aimera. Comment pourra-t-elle après déclarer qu'elle ne ſe donnera qu'à l'aſſaſſin de *Cléopâtre*, quand elle a promis d'obéir à *Cléopâtre* ?

V. 45. J'entreprendrai fur elle à l'accepter de vous.

On entreprend fur des droits, et non fur une perfonne. *Entreprendre fur quelqu'un à accepter un choix;* cela n'eſt pas français.

V. 51. Mais craignez avec moi que ce choix ne ranime
Cette haine mourante à quelque nouveau crime.

Ranime ne peut gouverner le datif; c'eſt un folécifme.

V. 53. Pardonnez-moi ce mot qui viole un oubli
Que la paix entre nous doit avoir établi.

On ne viole point un oubli, on ne l'établit pas davantage; l'oubli ne peut être perfonnifié.

V. 55. Le feu qui femble éteint fouvent dort fous la cendre;
Qui l'ofe réveiller peut s'en laiffer furprendre.

Se laiffer furprendre d'un feu qu'on réveille, ne paraît pas jufte. On n'eſt point furpris d'un feu qu'on attife, mais on peut en être atteint.

V. 63. Et toutes fes fureurs fans effet rallumées
Ne poufferont en l'air que de vaines fumées.

De vaines fumées pouffées en l'air par des fureurs, ne font pas, comme je l'ai remarqué ailleurs, une belle image; et *Corneille* emploie trop fouvent ces fumées pouffées en l'air.

V. 65. Mais a-t-elle intérêt au choix que vous ferez,
Pour en craindre les maux que vous vous figurez?

Il paraît naturel que *Cléopâtre* ait intérêt à ce choix, puifque *Rodogune* peut choifir le cadet, et que *Cléopâtre* doit choifir l'aîné. De plus, la phrafe eſt trop louche; *a-t-elle intérêt pour en craindre?*

V. 69. Chacun de nous à l'autre en peut céder sa part,
Et rendre à votre choix ce qu'il doit au hasard.

Chacun de nous peut céder sa part de son espérance, et rendre au choix de Rodogune ce qu'il doit au hasard : quel langage ! quel tour ! il faudrait au moins, *ce qu'il devrait au hasard ;* car les deux frères n'ont encore rien.

V. 72. Votre inclination vaut bien un droit d'aînesse,
Dont vous seriez traitée avec trop de rigueur.

Un droit d'aînesse dont on est traité avec rigueur ; cela n'est pas français, et le vers n'est pas bien tourné.

V. 75. On vous applaudirait quand vous seriez à plaindre.

Applaudirait n'est pas le mot propre ; c'est, *on vous féliciterait.*

V. 80. Princesse, à notre espoir ôtez cette amertume,

Qu'est-ce qu'ôter l'amertume à un espoir ?

V. 81. Et permettez que l'heur qui suivra votre époux...

Un heur qui suit un époux, et qui redouble à le tenir ! Tout cela est impropre, et n'est ni bien construit, ni français ; ce sont autant de barbarismes.

V. 82. Se puisse redoubler à le tenir de vous ;

est encore un barbarisme ; *un heur qui redouble à le tenir !* Il semble que ce soit cet *heur* qui tienne.

V. 83. Ce beau feu vous aveugle autant comme il vous brûle,
Et tâchant d'avancer son effort vous recule.

Cela n'est ni français, ni noble, ni exact. *Aveugler* et *reculer* sont des figures qui ne peuvent aller ensemble. Toute métaphore doit finir comme elle a commencé. Qu'est-ce que l'effort d'un feu qui recule deux princes tâchant d'avancer ?

V. 87. Et moi quelque vertu que votre cœur prépare...

ne paraît pas bien dit; on ne prépare pas une vertu, comme on prépare une réponſe, un deſſein, une action, un diſcours, *&c.*

V. 88. Je crains d'en faire deux ſi le mien ſe déclare.

Elle craint d'en faire deux. On ne ſait, par la conſtruction, ſi c'eſt deux heureux ou deux mécontens; *le mien* veut dire *mon cœur;* toute cette tirade eſt un peu embrouillée.

V. 90. Je tiendrais à bonheur d'être à l'un de vous deux.

Tenir à bonheur eſt une façon de parler de ce temps-là; mais la belle poëſie ne l'a jamais admiſe.

V. 95. Savez-vous quels devoirs, quels travaux, quels ſervices
Voudront de mon orgueil exiger les caprices?

Il eſt bien étrange qu'elle ſe ſerve de ce mot, et qu'elle appelle *caprice* l'abominable propoſition qu'elle va faire.

V. 97. Par quels degrés de gloire on me peut mériter?

Elle appelle un parricide *degré de gloire;* ſi elle parle ſérieuſement, elle dit une choſe auſſi affreuſe que fauſſe; ſi c'eſt une ironie, c'eſt joindre le comique à l'horreur.

V. 99. Ce cœur vous eſt acquis après le diadème,
Princes, mais gardez-vous de le rendre à lui-même.

Ces idées et ces expreſſions ne ſont pas nettes. *Cœur acquis après le diadème!* Elle veut dire, *je dois mon cœur à celui qui étant roi ſera mon époux. Rendre à lui-même*, veut dire, *gardez-vous de faire dépendre la couronne du ſervice que je vais exiger de vous.*

V. 103. Quels feront les devoirs, quels travaux, quels fervices
Dont nous ne vous faffions d'amoureux facrifices ?

On peut faire un facrifice de fon devoir, de fes fentimens, de fa vie; et non de fes travaux et de fes fervices; mais c'eft par des fervices et des travaux qu'on fait des facrifices : et quelle expreffion, que des *facrifices amoureux !*

V. 105. Et quels affreux périls pourrons-nous redouter
Si c'eft par ces degrés qu'on peut vous mériter ?

Des périls ne font point des degrés; on ne mérite point par des degrés : tout cela eft écrit barbarement.

V. 116. J'obéis à mon roi, puifqu'un de vous doit l'être.

N'eft-il pas étrange que *Rodogune* prenne le prétexte d'obéir à fon roi, pour demander la tête de la mère de ce roi ? Comment peut-elle attefter tous les dieux qu'elle eft contrainte par les deux enfans à leur faire cette propofition ? Ces fubtilités font-elles naturelles? ne voit-on pas qu'elles ne font employées que pour pallier une horreur qu'elles ne pallient point?

V. 120. J'écoute une chaleur qui m'était défendue, *&c.*

Une chaleur défendue, *un devoir qui rend un fouvenir*, *un fouvenir que les traités ne peuvent retenir*, font un amas de termes impropres, et une conftruction trop vicieufe.

V. 123. Tremblez, princes, tremblez au nom de votre père,
Il eft mort, et pour moi, par les mains d'une mère;
Je l'avais oublié, fujette à d'autres lois;
Mais libre, je lui rends enfin ce que je dois.

On fent bien qu'elle veut dire, *je ne l'avais pas vengé;* mais le mot d'*oublier*, quand il eft feul, fignifie *perdre la mémoire*, excepté dans les cas fuivans; *je veux bien l'oublier*, *vous devez l'oublier*, *il faut oublier les injures*, &c. on

n'eſt point ſujette à des lois: cela n'eſt pas français; et de quelles lois veut-elle parler?

V. 128. J'aime les fils du roi, je hais ceux de la reine.

Cette antithèſe eſt-elle bien naturelle? Une ſituation terrible permet-elle ces jeux d'eſprit? Comment peut-on en effet haïr et aimer les mêmes perſonnes? *Et ce n'eſt point ainſi que parle la nature.*

V. 135. Ce ſang que vous portez, ce trône qu'il vous laiſſe,
Valent bien que pour lui votre cœur s'intéreſſe.

On ne porte point un ſang : il était aiſé de dire, *ce ſang qui coule en vous*, ou *le ſang dont vous ſortez.*

V. 138. Qui peut contre elle et lui ſoulever votre eſprit?

Le ſens eſt louche; *contre elle*, ſignifie *contre votre gloire;* et *lui*, ſignifie *votre amour:* c'eſt-là le ſens; mais il faut le chercher; la clarté eſt la première loi de l'art d'écrire; et puis comment l'eſprit de ces princes peut-il être ſoulevé contre leur gloire? eſt-ce parce qu'ils s'effrayent d'un parricide?

V. 141. Vous devez la punir ſi vous la condamnez.
Vous devez l'imiter ſi vous la ſoutenez.

Rien de tout cela ne paraît vrai; un fils n'eſt point du tout obligé de punir ſa mère, quoiqu'il condamne ſes crimes; il doit encore moins l'imiter, quoiqu'il lui pardonne. Faut-il un raiſonnement faux pour perſuader une action déteſtable? Que veut dire en effet, *vous devez l'imiter ſi vous la ſoutenez? Cléopâtre* a tué ſon mari, ſes enfans doivent-ils tuer leurs femmes?

V. 144. J'avais ſu le prévoir, j'avais ſu le prédire...

Si elle a ſu le prévoir, comment s'expoſe-t-elle à toute l'horreur qu'elle mérite qu'on ait pour elle?

V. 145. . . . . Il n'eſt plus temps, le mot en eſt lâché.

Il ſemble que cette idée affreuſe et méditée lui ſoit échappée dans le feu de la converſation; cependant elle a préparé, avec beaucoup d'artifice, la propoſition révoltante qu'elle fait.

V. 146. Quand j'ai voulu me taire en vain je l'ai tâché.

En vain je l'ai tâché, n'eſt pas français; on dit, *je l'ai voulu*, *je l'ai eſſayé*, parce qu'on veut une choſe, on l'eſſaie, mais on ne la tâche pas.

V. 147. Appelez ce devoir haine, rigueur, colère;
Pour gagner Rodogune il faut venger un père.

On voit trop que *colère* n'eſt là que pour rimer.

V. 149. Je me donne à ce prix, oſez me mériter.

Il eſt vrai que tous les lecteurs ſont révoltés qu'une princeſſe ſi douce, ſi retenue, qui tremble de prononcer le nom de ſon amant, qui craignait de devoir quelque choſe à ceux qui prétendaient à elle, ordonne de ſang froid un parricide à des princes qu'elle connaît vertueux, et dont elle ne ſavait pas un moment auparavant qu'elle fût aimée; elle ſe fait déteſter, elle ſur qui l'intérêt de la pièce devait ſe raſſembler. Cette ſituation, pourtant, inſpire un intérêt de curioſité; on ne peut en éprouver d'autre. *Cléopâtre* eſt trop odieuſe; *Rodogune* le devient en ce moment autant qu'elle, et beaucoup plus mépriſable, parce que, contre toutes les lois que la raiſon a preſcrites au théâtre, elle a changé de caractère. L'amour dans cette pièce ne peut toucher le cœur, parce qu'il n'agit qu'à repriſes interrompues, qu'il n'eſt point combattu, qu'il ne produit point de danger, et qu'il eſt preſque toujours exprimé en vers languiſſans, obſcurs, ou du ſtyle de la comédie. L'amitié des deux frères ne fait pas le grand effet qu'on en attend, parce que l'amitié ſeule ne peut produire de grands mouvemens au théâtre,

que quand un ami risque sa vie pour son ami en danger. L'amitié qui ne va qu'à ne se point brouiller pour une maîtresse, est froide, et rend l'amour froid. La plus grande faute peut-être dans cette pièce, est que tout y est ajusté au théâtre d'une manière peu vraisemblable, et quelquefois contradictoire; car il est contradictoire que cet ambassadeur *Oronte* soit instruit de l'amour des deux frères, et que *Rodogune* ne le sache pas. Il n'est guère possible qu'*Antiochus* aime une mère parricide; et c'est une chose trop forcée, que *Cléopâtre* demande la tête de *Rodogune*, et *Rodogune* la tête de *Cléopâtre*, dans la même heure et aux mêmes personnes, d'autant plus que ce meurtre horrible n'est nécessaire ni à l'une ni à l'autre; toutes deux même en fesant cette proposition risquent beaucoup plus qu'elles ne peuvent espérer. Les hommes les moins instruits sentent trop que toutes ces préparations si forcées, si peu naturelles, sont l'échafaud préparé pour établir le cinquième acte. Cependant l'auteur a voulu qu'*Antiochus* pût balancer entre sa mère et sa maîtresse, quand elles s'accuseront l'une et l'autre d'un parricide et d'un empoisonnement; mais il était impossible qu'*Antiochus* fût raisonnablement indécis entre ces deux princesses, si elles n'avaient paru également coupables dans le cours de la pièce. Il fallait donc nécessairement que *Rodogune* pût être soupçonnée avec quelque vraisemblance; mais aussi *Rodogune*, en se rendant si coupable, changeait de caractère et devenait odieuse; il fallait donc trouver quelque autre nœud, quelque autre intrigue qui sauvât le caractère de *Rodogune*; il fallait qu'elle parût coupable et qu'elle ne le fût pas. Ce moyen eût encore eu de grands inconvéniens. Il reste à savoir s'il est permis d'amener une grande beauté par de grands défauts, et c'est sur quoi je n'ose prononcer; mais je doute qu'une pièce remplie de ces défauts essentiels, et en général si mal écrite, pût aujourd'hui être soufferte jusqu'au quatrième acte par une assemblée de gens de goût qui ne prévoiraient pas les beautés du cinquième.

V. dern. Adieu, princes.

Adieu, après une telle propofition! Et obfervez qu'elle n'a pas dit un feul mot de la feule chofe qui pourrait en quelque façon lui faire pardonner cette horreur infenfée. Elle devait leur dire au moins, *Cléopâtre* vous a demandé ma tête; ma fureté me force à vous demander la fienne.

SCENE V.

V. 1. . . . . . . Hélas! c'eft donc ainfi qu'on traite
Les plus profonds refpects d'une amour fi parfaite!

Eft-ce ici le temps de fe plaindre qu'on a mal reçu les profonds refpects de l'amour, quand il s'agit d'un parricide?

V. 4. Elle fuit, mais en Parthe, en nous perçant le cœur.

Ce vers a toujours été regardé comme un jeu d'efprit, qui diminue l'horreur de la fituation. On dit que les Parthes lançaient des flèches en fuyant; mais ce n'eft pas parce que *Rodogune* fort qu'elle afflige ces princes, c'eft parce qu'elle leur a fait auparavant une propofition affreufe qui n'a rien de commun avec la manière dont les Parthes combattaient.

V. 7. Plaignons-nous fans blafphème.

Ne croirait-on pas entendre un héros de roman qui traite fa maîtreffe de divinité?

V. 10. Il faut plus de refpect pour celle qu'on adore.

Peut-on employer ces idées et ces expreffions de roman dans un moment fi terrible? Il n'y a rien de fi plat et de fi mauvais que ce vers.

V. 11. C'eft ou d'elle ou du trône être ardemment épris,
Que vouloir ou l'aimer ou régner à ce prix.

On ne fait, par la conftruction, fi c'eft au prix du fang de fa mère.

V. 13. C'eſt et d'elle et de lui tenir bien peu de compte...

Lui ſe rapporte au *trône;* mais on ne ſe ſert point de ce pronom pour les choſes inanimées. Ces vers jettent de l'obſcurité dans le dialogue; *tenir bien peu de compte d'un trône*, termes d'une proſe rampante.

V. 14. Que faire une révolte et ſi pleine et ſi prompte.

Faire une révolte contre une femme qui a imaginé quelque choſe de ſi noir! Cette expreſſion ne ſerait pas pardonnée à *Céladon; faire une révolte*, n'eſt pas français.

V. 17. La révolte, mon frère, eſt bien précipitée...

La révolte, trois fois répétée, rebute trois fois dans une telle circonſtance; on voit que cette idée de traiter de ſouveraine et de divinité une maîtreſſe qui exige un parricide, eſt indigne, non-ſeulement d'un héros, mais de tout honnête homme.

Non-ſeulement cet amour romaneſque eſt froid et ridicule, mais cette diſſertation ſur le reſpect et l'obéiſſance qu'on doit à l'objet aimé, quand cet objet aimé ordonne de ſang froid un parricide, eſt peut-être ce qu'il y a de plus mauvais au théâtre aux yeux des connaiſſeurs.

V. 18. Quand la loi qu'elle rompt peut être rétractée;

On ne rompt point une loi; on ne la rétracte pas; *révoquer* eſt le mot propre. On rétracte une opinion.

V. 19. Et c'eſt à nos déſirs trop de témérité,
De vouloir de tels biens avec facilité.

Que veut dire ce *trop de témérité à ſes déſirs*, *de vouloir de tels biens?* De quels biens a-t-on parlé? de quelle gloire s'agit-il? que prétend-il par ces ſentences? Si *Rodogune* a fait ce qu'elle ne devait pas faire, *Antiochus* dit ce qu'il ne devrait pas dire.

V. 22. Pour gagner un triomphe il faut une victoire.

On gagne une victoire, et non un triomphe.

V. 24. Nos malheurs ſont plus forts que ces déguiſemens.

Un déguiſement n'eſt point fort. Il faut toujours, ou le mot propre, ou une métaphore juſte. *Antiochus* veut dire qu'il ne peut ſe diſſimuler ſes malheurs.

V. 25. Leur excès à mes yeux paraît un noir abyme,
Où la haine s'apprête à couronner le crime,
Où la gloire eſt ſans nom...

Un abyme noir où la haine s'apprête; et une gloire ſans nom. On dit bien, *un nom ſans gloire;* mais *gloire ſans nom* n'a pas de ſens.

V. 35. J'en ferais comme vous (des diſcours)

n'eſt pas français, et *je ferais comme vous* eſt du ſtyle de la comédie.

V. 38. Je vois ce qu'eſt un trône et ce qu'eſt une femme.

Il voit bien ce qu'eſt *Rodogune*, mais il n'y a jamais eu que cette femme au monde, qui ait dit : *tuez votre mère, ſi vous voulez que je vous épouſe.* Le trône n'a rien de commun avec la monſtrueuſe idée de la douce *Rodogune.* Ce qu'il y a de pis, c'eſt que *tous les* raiſonnemens d'*Antiochus* et de *Séleucus* ne produiſent rien; ils diſſertent; les deux frères ne prennent aucune réſolution; et le malheur de leur perſonnage juſqu'ici, eſt de ne rien faire, et d'attendre ce qu'on fera d'eux.

V. 47. Comme j'aime beaucoup j'eſpère encore un peu.

Beaucoup et *un peu*, cette antithèſe n'eſt pas digne du tragique.

V. 48. L'eſpoir ne peut s'éteindre où brûle tant de feu.

Un feu où brûle l'eſpoir!

V. 49.

V. 49. Et fon refte confus me rend quelques lumières,

Ce refte confus du feu de l'amour peut-il donner des lumières, parce qu'on fe fert du mot *feu* pour exprimer l'amour? N'eft-ce pas abufer des termes? Eft-ce ainfi que la nature parle ?

V. 50. Pour juger mieux que vous de ces ames fi fières.

Il femble que l'auteur ait été fi embarraffé de cette fituation forcée, qu'il ait voulu exprès fe rendre inintelligible. Une fuite qui dérobe des cœurs à des foupirs, une haine qui attend des larmes et qui rend les armes !

V. 58. Il vous faudra parer leurs haines mutuelles;

On ne pare point une haine comme on pare un coup d'épée.

V. 61. . . . . Ni maîtreffe, ni mère
N'ont plus de choix ici, ni de lois à nous faire :

Il veut dire, *nous n'avons plus à choifir entre Cléopâtre et Rodogune. N'ont plus de choix*, dans le fens qu'on lui donne ici, n'eft pas français.

V. 64. Rodogune eft à vous puifque je vous fais roi.

Lorfqu'on prend la réfolution de renoncer à un royaume, un fi grand effort doit-il être fi foudain? fait-il une grande impreffion fur les fpectateurs, furtout quand cette ceffion ne produit rien dans la pièce ?

SCENE VI.

V. 4. Elle agira pour vous, mon frère, également,
Et n'abufera point de cette violence
Que l'indignation fait à votre efpérance.

Cela eft très-obfcur, et à peine intelligible. On ne fait point violence à une efpérance.

V. 7. La pesanteur du coup souvent nous étourdit: *&c.*

Antiochus perd là dix vers entiers à débiter des sentences; est-ce l'occasion de disserter, de parler de malades qui ne sentent point leur mal, et d'ombres de santé qui cachent mille poisons? On ne peut trop répéter que la véritable tragédie rejette toutes les dissertations, toutes les comparaisons, tout ce qui sent le rhéteur, et que tout doit être sentiment, jusque dans le raisonnement même.

V. 14. Cependant allons voir si nous vaincrons l'orage;

Vaincre un orage est impropre; on détourne, on calme un orage, on s'y dérobe, on le brave, *&c.* on ne le *vainc* pas : cette métaphore d'orage vaincu ne peut convenir à des ombres de santé qui cachent des poisons.

V. 15. Et si contre l'effort d'un si puissant courroux,
La Nature et l'Amour voudront parler pour nous.

La Nature et l'Amour qui parlent contre l'effort d'un courroux! Voilà encore des expressions impropres; je ne me lasserai point de dire qu'il les faut remarquer, non pas pour observer des fautes, mais pour être utile à ceux qui ne lisent pas avec assez d'attention, à ceux qui veulent se former le goût et posséder leur langue, à ceux qui veulent écrire, aux étrangers qui nous lisent. On a passé beaucoup de fautes contre la langue, et contre l'élégance et la netteté de la construction; le lecteur attentif peut les sentir. On a craint de faire trop de remarques, et de marquer une affectation de critiquer.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Prince, qu'ai-je entendu! Parce que je foupire
Vous préfumez que j'aime, et vous m'ofez le dire!

L'AME du fpectateur était remplie de deux affaffinats propofés par deux femmes; on attendait la fuite de ces horreurs; le fpectateur eft étonné de voir *Rodogune* qui fe fâche de ce qu'on préfume qu'elle pourrait aimer un des princes, deftiné pour être fon époux. Elle ne parle que de la témérité d'*Antiochus*, qui, en la voyant foupirer, ofe fuppofer qu'elle n'eft pas infenfible. C'était un des ridicules à la mode dans les romans de chevalerie, comme on l'a déjà dit; il fallait qu'un chevalier n'imaginât pas que la dame de fes penfées pût être fenfible avant de très-longs fervices: ces idées infectèrent notre théâtre. *Antiochus*, qui ne devrait parler à cette princeffe que pour lui dire qu'elle eft indigne de lui, et qu'on n'époufe point la vieille maîtreffe de fon père, quand elle demande la tête de fa belle-mère pour préfent de noce, oublie tout d'un coup la conduite révoltante et contradictoire d'une fille modefte et parricide, et lui dit que perfonne *n'eft affez téméraire, jufqu'à s'imaginer qu'il ait l'heur de lui plaire; que c'eft préfomption de croire ce miracle; qu'elle eft un oracle; qu'il ne faut pas éteindre un bel efpoir.* Peut-on fouffrir, après ces vers, que *Rodogune*, qui mériterait d'être enfermée toute fa vie pour avoir propofé un pareil affaffinat, *trouve trop de vanité dans l'efpoir trop prompt des termes obligeans de fa civilité?* Ces propos de comédie font-ils foutenables? Il faut dire la vérité courageufement; il faut admirer, encore une fois, les grandes beautés répandues dans Cinna, dans les Horaces, dans le Cid,

dans Pompée, dans Polyeucte ; mais, ſi on veut être utile au public, il faut faire ſentir des défauts dont l'imitation rendrait la ſcène françaiſe trop vicieuſe.

Remarquez encore que cette conjonction *parce que* ne doit jamais entrer dans un vers noble ; elle eſt dure et ſourde à l'oreille.

V. 7. Je vois votre mérite et le peu que je vaux,
Et ce rival ſi cher connaît mieux ſes défauts.

Eſt-ce à *Antiochus* à parler des défauts de ſon frère? Comment peut-on dire à une telle femme que les deux frères connaiſſent trop bien leurs défauts pour oſer croire qu'elle puiſſe aimer l'un des deux ?

V. 23. Lorſque j'ai ſoupiré, ce n'était pas pour vous.

Ce vers paraît trop comique et achève de révolter le lecteur judicieux qui doit attendre ce que deviendra la propoſition d'un aſſaſſinat horrible.

V. 24. J'ai donné ces ſoupirs aux manes d'un époux.

Voici qui eſt bien pis. Quoi ! elle prétend avoir été l'épouſe du père d'*Antiochus !* elle ne ſe contente pas d'être parricide, elle ſe dit inceſtueuſe ! En effet, dans les premiers actes, on ne ſait ſi elle a conſommé ou non le mariage avec le père de ſes amans. Il faudrait au moins que de telles horreurs fuſſent un peu cachées ſous la beauté de la diction.

V. 28. Recevez donc ce cœur en nous deux réparti.

Il ſemble, par ce diſcours d'*Antiochus*, qu'en effet *Rodogune* a été la femme de ſon père ; s'il eſt ainſi, quel effet doit faire un amour d'ailleurs aſſez froid, qui devient un inceſte avéré, auquel ni *Antiochus*, ni *Rodogune* ne prennent ſeulement pas garde? Mais qu'eſt-ce qu'un cœur réparti en deux ?

V. 31. Ce cœur en vous aimant, indignement percé,
Reprend, pour vous aimer, le ſang qu'il a verſé ;

C'eſt donc le cœur de *Nicanor* réparti entre ſes deux fils, qui ayant été percé reprend le ſang qu'il a verſé ; c'eſt-à-dire, ſon propre ſang, pour aimer encore ſa femme dans la perſonne de ſes deux enfans. Que dire de telles idées et de telles expreſſions ! comment ne pas remarquer de pareils défauts ? et comment les excuſer? que gagnerait-on à vouloir les pallier? Ce ferait trahir l'art qu'on doit enſeigner aux jeunes gens.

V. 38. Faites ce qu'il ferait, s'il vivait en lui-même ;

Rodogune continue la figure employée par *Antiochus*, mais on ne peut dire *vivre en ſoi-même ;* ce ſtyle fait beaucoup de peine ; mais ce qui en fait bien davantage, c'eſt que *Rodogune* paſſe ainſi tout d'un coup de la modeſte fierté d'une fille qui ne veut pas qu'on lui parle d'amour, à l'exécrable empreſſement d'exiger d'un fils la tête de ſa mère.

V. 39. A ce cœur qu'il vous laiſſe oſez prêter un bras.
Pouvez-vous le portez et ne l'écouter pas ?

Prêter un bras à un cœur, le porter et ne pas l'écouter, ſont des expreſſions ſi forcées, ſi fauſſes, qu'on voit bien que la ſituation n'eſt point naturelle ; car d'ordinaire, comme dit *Boileau*,

Ce que l'on conçoit bien, s'exprime clairement.

V. 43. Une ſeconde fois il vous le dit par moi.
Prince, il faut le venger.

Rodogune demande donc deux fois un parricide, ce que *Cléopâtre* elle-même n'a pas fait. Eſt-il poſſible qu'*Antiochus* puiſſe lui dire : *Nommez les aſſaſſins ?* Quel faux artifice ! ne les connaît-il pas ? ne ſait-il pas que c'eſt ſa mère ? ne s'en eſt-elle pas vantée à lui-même ?

Je n'ai point de terme pour exprimer la peine que me font les fautes de ce grand homme ; elles consolent au moins, en fesant voir l'extrême difficulté de faire une bonne pièce de théâtre.

V. 49. Ah ! je vois trop régner son parti dans votre ame,
Prince, vous le prenez ?— Oui, je le prends, Madame.

Quelle froideur dans de tels éclaircissemens, et quelles étranges expressions ! *Vous le prenez? Oui, je le prends.* Je ne parle pas ici du sens ridicule que les jeunes gens attribuent à ces paroles, je parle de la bassesse des mots.

V. 59. De deux princes unis à soupirer pour vous,
Prenez l'un pour victime, et l'autre pour époux.

Il fallait au moins, *unis en soupirant ;* car on ne peut dire, *unis à soupirer.*

V. 61. Punissez un des fils des crimes de la mère.

Peut-on sérieusement dire à *Rodogune :* Tuez l'un de nous deux, et épousez l'autre ; et se complaire dans cette pensée aussi froide que barbare, et la retourner en deux ou trois façons ?

Corneille fait dire à *Sabine* dans les Horaces : *Que l'un de vous me tue et que l'autre me venge.* Il répète ici cette pensée, mais il la délaye ; il la rend insipide : tous ces froids efforts de l'esprit ne sont que des amplifications de rhéteur. Ce n'est pas là *Virgile*, ce n'est pas là *Racine.*

V. 68. Hélas, prince ! — Est-ce encor le roi que vous plaignez?
Ce soupir ne va-t-il que vers l'ombre d'un père ?

Enfin *Rodogune* passe tout d'un coup de l'assassinat à la tendresse. La petite finesse du soupir qui va vers l'ombre d'un père, et *Rodogune* qui tremble d'aimer, forment ici une pastorale. Quel contraste ! est-ce là du tragique? La proposition d'assassiner une mère est d'une furie ; et

cet *hélas* et ce *ſoupir* ſont d'une bergère. Tout cela n'eſt que trop vrai ; et, encore une fois, il faut le dire et le redire.

Ibid. .... Eſt-ce encor le roi que vous plaignez ?

Cela ſerait bon dans la bouche d'un berger galant. Ce mélange de tendreſſe naïve et d'atrocités affreuſes n'eſt pas ſupportable.

V. 77. Mais enfin il m'échappe, et cette retenue
Ne peut plus ſoutenir l'effort de votre vue :

Ce ſoupir échappe donc ; et la retenue de cette parricide ne peut plus ſe ſoutenir à la vue de celui qui doit être ſon mari, et cependant elle lui tient encore de longs diſcours, malgré *l'effort de ſa vue.*

Remarquez qu'une femme qui dit deux fois *mon ſoupir m'échappe*, eſt une femme à qui rien n'échappe, et qui met un art groſſier dans ſa conduite. *Racine* n'a jamais de ces mauvaiſes fineſſes. *Ne peut plus ſoutenir l'effort de votre vue*, quelle expreſſion ! Jamais le mot propre. Ce n'eſt pas là le *vultus nimiùm lubricus aſpici* d'*Horace*.

V. 83. Vous l'avez fait renaître en me preſſant d'un choix
Qui rompt de vos traités les favorables lois.

Cela n'eſt pas français ; on ne preſſe point d'une choſe.

V. 85. D'un père mort pour moi voyez le ſort étrange :

Le *ſort étrange* eſt faible ; *étrange* n'eſt là qu'une mauvaiſe épithète pour rimer à *venge*.

V. 86. Si vous me laiſſez libre, il faut que je le venge ;

Pourquoi? Elle a donc été ſa femme ? mais ſi elle ne l'a point été, elle n'eſt point du tout obligée de venger *Nicanor ;* elle n'eſt obligée qu'à remplir les conditions de la paix qui interdiſent toute vengeance ; ainſi elle raiſonne fort mal.

V. 87. Et mes feux dans mon ame ont beau s'en mutiner,
Ce n'eſt qu'à ce ſeul prix que je puis me donner.

Des feux qui ſe mutinent ! cela eſt impropre, et *s'en mutinent* eſt encore plus mauvais. On ne ſe mutine point *de*. *Mutiner* eſt un verbe qui n'a point de régime. Cette ſcène eſt un entaſſement de barbariſmes et de ſoléciſmes autant que de penſées fauſſes. Ce ſont ces défauts applaudis par quelques ignorans entêtés que *Boileau* avait en vue, quand il diſait dans ſon Art poëtique :

Mon eſprit n'admet point un pompeux barbariſme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux ſoléciſme.

V. 89. Mais ce n'eſt pas de vous qu'il faut que je l'attende.

Pourquoi l'a-t-elle donc demandé? Toutes ces contradictions ſont la ſuite de cette propoſition révoltante qu'elle a faite d'aſſaſſiner ſa belle-mère; une faute en attire cent autres.

V. 93. Et je n'eſtime pas l'honneur d'une vengeance
Juſqu'à vouloir d'un crime être la récompenſe.

Y a-t-il de l'honneur dans cette vengeance? Elle change à préſent d'avis; elle ne voudrait plus d'*Antiochus* s'il avait tué ſa mère : ce n'eſt pas là aſſurément le caractère qu'exigent *Horace* et *Boileau*,

Qu'en tout avec ſoi-même il ſe montre d'accord,
Et qu'il ſoit juſqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord.

V. 103. Attendant ſon ſecret vous aurez mes déſirs,
Et s'il le fait régner, vous aurez mes ſoupirs.

Elle voulait tout à l'heure tuer *Cléopâtre*, et à préſent elle lui eſt ſoumiſe. Et qu'eſt-ce qu'un ſecret qui *fait régner ?*

V. 112. Je mourrai de douleur, mais je mourrai content.

Il eſt aſſurément impoſſible de mourir affligé et content.

V. 115. Mon amour . . . mais adieu, mon eſprit ſe confond.

Voilà encore *Rodogune* qui ſe recueille pour dire qu'elle eſt troublée, qui fait une pauſe pour dire qu'elle ſe confond. Toujours cette groſſière fineſſe, toujours cet art qui manque d'art.

V. 117. Si vous n'êtes ingrat à ce cœur qui vous aime,

n'eſt pas français ; on dit, *ingrat envers quelqu'un*, et non, *ingrat à quelqu'un*.

J'ai déjà remarqué ailleurs qu'*ingrat vis-à-vis de quelqu'un*, eſt une de ces mauvaiſes expreſſions qu'on a miſes à la mode depuis quelque temps. Preſque perſonne ne s'étudie à bien parler ſa langue.

V. dern. Ne me revoyez point qu'avec le diadème,

n'eſt pas français ; il faut, *ne me revoyez qu'avec.*

SCENE II.

V. 1. Les plus doux de mes vœux enfin ſont exaucés.
Tu viens de vaincre, Amour ! mais ce n'eſt pas aſſez.
Si tu veux triompher en cette conjoncture,
Après avoir vaincu, fais vaincre la Nature ;
Et prête-lui pour nous ces tendres ſentimens
Que ton ardeur inſpire aux cœurs des vrais amans,
Cette pitié qui force, et ces dignes faibleſſes
Dont la vigueur détruit les fureurs vengereſſes.

Tout cela reſſemble à des ſtances de *Boiſrobert*, où les vrais amans reviennent à tout propos.

Pourquoi *Rodrigue* et *Chimène* parlent-ils ſi bien, et *Antiochus* et *Rodogune* ſi mal? c'eſt que l'amour de *Chimène* eſt véritablement tragique, et que celui de *Rodogune* et d'*Antiochus* ne l'eſt point du tout ; c'eſt un amour froid dans un ſujet terrible.

SCENE III.

Je ne fais si je me trompe, mais cette scène ne me paraît pas plus naturelle ni mieux faite que les précédentes. Il me semble que *Cléopâtre*, après avoir dit à ses deux fils qu'elle couronnera celui qui aura assassiné sa maîtresse, ne doit point parler familièrement à *Antiochus*.

V. 1. Eh bien, Antiochus, vous dois-je la couronne ?

C'est-à-dire, voulez-vous tuer *Rodogune ?* cela ne peut s'entendre autrement ; cela même signifie, avez-vous tué *Rodogune ?* car elle n'a promis la couronne qu'à l'assassin.

V. 7. Il a su me venger quand vous délibériez,

On ne peut imaginer que *Cléopâtre* veuille dire ici autre chose, sinon, *Séleucus vient de tuer sa maîtresse et la vôtre.* A ce mot seul *Antiochus* ne doit-il pas entrer en fureur ?

V. 8. Et je dois à son bras ce que vous espériez.

Ce vers confirme encore la mort de *Rodogune ;* il n'en est rien, à la vérité ; mais *Cléopâtre* le dit positivement. Comment *Antiochus* n'est-il pas saisi du plus affreux désespoir à cette nouvelle épouvantable ? Comment peut-il raisonner de sang froid avec sa mère, comme si elle ne lui avait rien dit ? Rien de tout cela n'est vraisemblable ; il ne l'est pas que *Cléopâtre* veuille faire accroire que *Rodogune* est morte ; il ne l'est pas qu'*Antiochus* soutienne cette conversation. S'il croit *Cléopâtre*, il doit être furieux : s'il ne la croit pas, il doit lui dire : Osez-vous bien imputer ce crime à mon frère ?

V. 10. C'est périr en effet que perdre un diadème ;
Je n'y sais qu'un remède, encor est-il fâcheux,
Etonnant, incertain, et triste pour tous deux ;
Je périrai moi-même avant que de le dire :

On n'entend pas mieux ce que c'eſt que ce ſecret, Ces deux couplets paraiſſent remplis d'obſcurités.

V. 15. Le remède à nos maux eſt tout en votre main.

Comment ce remède aux maux eſt-il dans la main de *Cléopâtre*? entend-il qu'en nommant l'aîné elle finira tout? Mais il dit : *Nous perdons tout en perdant Rodogune.* Il n'y aura donc point de remède aux maux de celui qui la perdra. Peut-il répondre que le cœur de *Cléopâtre* eſt aveuglé d'un peu d'inimitié ? que ſi ce cœur ignore les maux des deux frères, elle ne peut en prendre pitié, et qu'au point où il les voit, c'en eſt le ſeul remède. Quel diſcours ! quel langage ! et dans une telle occaſion, il parle avec la plus grande ſoumiſſion ; et *Cléopâtre* lui répond : *Quelle fureur vous poſsède?* En vérité ces diſcours ſont-ils dans la nature ?

V. 29. Je tâche avec reſpect à vous faire connaître
Les forces d'un amour que vous avez fait naître.

On a déjà remarqué qu'on ne dit point *les forces* au pluriel, excepté quand on parle des *forces d'un Etat.*

V. 32. Et quel autre prétexte a fait notre retour ?

Un prétexte qui fait un retour, n'eſt pas français.

V. 37. Qui de nous deux, Madame, eût oſé s'en défendre,
Quand vous nous ordonniez à tous deux d'y prétendre ?

Il me ſemble qu'il n'eſt point du tout intéreſſant de ſavoir ſi *Cléopâtre* a fait naître elle-même l'amour des deux frères pour *Rodogune*; ce n'eſt pas là ce qui doit l'inquiéter; il doit trembler que *Cléopâtre* n'ait déjà fait aſſaſſiner *Rodogune* par *Séleucus*, comme elle l'a déjà dit, ou du moins qu'elle n'employe le bras de quelque autre. Cette idée ſi naturelle ne ſe préſente pas ſeulement à lui ; c'était la ſeule qui pût inſpirer de la terreur et de la

pitié, et c'eſt la ſeule qui ne vienne pas dans la tête d'*Antiochus*. Il s'amuſe à dire inutilement que les deux frères devaient aimer *Rodogune;* il veut le prouver en forme; il parle de *l'ordre des lois*.

V. 40. Le devoir auprès d'elle eût attaché nos vœux..

Il dit que *le devoir attacha leurs vœux auprès d'elle.* Comment un devoir attache-t-il des vœux? cela n'eſt pas français.

V. 41. Le déſir de régner eût fait la même choſe;
Et dans l'ordre des lois que la paix nous impoſe,
Nous devions aſpirer à ſa poſſeſſion
Par amour, par devoir, ou par ambition.
Nous avons donc aimé, *&c.*

Le déſir de régner qui eût fait la même choſe, et les deux princes qui devaient aſpirer à la poſſeſſion de *Rodogune* dans l'ordre des lois; et qui ont donc aimé! Quel langage!

V. 49. Avons-nous dû prévoir une haine cachée,
Que la foi des traités n'avait point arrachée?

Ce verbe *arracher* exige une prépoſition et un ſubſtantif: on arrache la haine du cœur.

V. 51. Non, mais vous avez dû garder le ſouvenir
Des hontes que pour vous j'avais ſu prévenir.

La *honte* n'a point de pluriel, du moins dans le ſtyle noble.

V. 55. Je croyais que vos cœurs, ſenſibles à ſes coups,
En ſauraient conſerver un généreux courroux.

Je croyais que vos cœurs, ſenſibles à ſes coups, ſe rapporte, par la conſtruction de la phraſe, au courage de *Cléopâtre*, dont il eſt parlé au vers précédent, et par le ſens de

la phrafe aux coups de *Rodogune*. Et comment retenait-elle ce courroux, quand elle dit qu'elle croyait que leurs cœurs conferveraient un généreux courroux? pouvait-elle retenir un courroux dont fes deux fils ne lui donnaient aucune marque? Au refte, je fuis toujours étonné que *Cléopâtre* veuille tromper toujours groffièrement des princes qui la connaiffent, et qui doivent tant fe défier d'elle. Obfervez furtout que rien n'eft fi froid que ces difcuffions dans des fcènes où il s'agit d'un grand intérêt.

V. 82. Votre main tremble-t-elle? y voulez-vous la mienne?

Cet *y* ne fe rapporte à rien.

V. 89. Du moins fouvenez-vous qu'elle n'a pris pour armes
Que de faibles foupirs et d'impuiffantes larmes.

S'il n'a eu que d'impuiffantes larmes, comment *Cléopâtre* a-t-elle pu lui dire, *quelle aveugle fureur vous poffède*, comme on l'a déjà remarqué?

V. 96. Je fens que je fuis mère auprès de vos douleurs;

Cela n'eft pas français; il fallait dire, *vos douleurs me font fentir que je fuis mère*. La correction du ftyle eft devenue d'une néceffité abfolue. On eft obligé de tourner quelquefois un vers en plufieurs manières avant de rencontrer la bonne.

V. 99. Rendez grâces aux dieux qui vous ont fait l'aîné:

Je fuis encore furpris du peu d'effet que produit ici cette déclaration de la primogéniture d'*Antiochus*; c'eft pourtant le fujet de la pièce, c'eft ce qui eft annoncé dès les premiers vers, comme la chofe la plus importante. Je penfe que la raifon de l'indifférence avec laquelle on entend cette déclaration, eft qu'on ne la croit pas vraie. *Cléopâtre* vient de s'adoucir fans aucune raifon; on penfe

que tout ce qu'elle dit eſt feint. Une autre raiſon encore du peu d'effet de cette déclaration ſi importante, c'eſt qu'elle eſt noyée dans un amas de petits artifices, de mauvaiſes raiſons, et ſurtout de mauvais vers. Cela peut rendre attentif, mais cela ne ſaurait toucher. J'obſerve que parmi ces défauts l'intérêt de curioſité ſe fait toujours ſentir; c'eſt ce qui ſoutient la pièce juſqu'au cinquième acte, dont les grandes beautés, la ſituation unique, et le terrible tableau, demandent grâce pour tant de fautes, et l'obtiennent.

V. 109. Oui, je veux couronner une flamme ſi belle.

Une flamme ſi belle, n'eſt pas une raiſon quand il s'agit d'un trône, il faut d'autres preuves. Le petit compliment qu'elle fait à *Antiochus* eſt plutôt de la comédie que de la tragédie.

V. 113. Heureux Antiochus! heureuſe Rodogune!

Il faut que ce prince ait le ſens bien borné, pour n'avoir aucune défiance, en voyant ſa mère paſſer tout d'un coup de l'excès de la méchanceté la plus atroce à l'excès de la bonté! Quoi! après qu'elle ne lui a parlé que d'aſſaſſiner *Rodogune*, après avoir voulu lui faire accroire que *Séleucus* l'a tuée, après lui avoir dit: Périſſez, périſſez, elle lui dit que ſes larmes ont de l'intelligence dans ſon cœur, et *Antiochus* la croit! Non, une telle crédulité n'eſt pas dans la nature. *Antiochus* n'a jamais dû avoir plus de défiance, et il n'en témoigne aucune. Il devrait au moins demander ſi le changement inopiné de ſa mère eſt bien vrai; il devrait dire: Eſt-il poſſible que vous ſoyez toute autre en un moment! Serai-je aſſez heureux? &c. Mais point; il s'écrie tout d'un coup: *O moment fortuné! ô trop heureuſe fin!* Plus j'y réfléchis, et moins je trouve cette ſcène naturelle.

SCENE V.

On dit qu'au théâtre on n'aime pas les fcélérats. Il n'y a point de criminelle plus odieufe que *Cléopâtre*, et cependant on fe plaît à la voir ; du moins le parterre, qui n'eft pas toujours compofé de connaiffeurs févères et délicats, s'eft laiffé fubjuguer quand une actrice impofante a joué ce rôle ; elle ennoblit l'horreur de fon caractère par la fierté des traits dont *Corneille* la peint ; on ne lui pardonne pas, mais on attend avec impatience ce qu'elle fera après avoir promis *Rodogune* et le trône à fon fils *Antiochus*. Si *Corneille* a manqué à fon art dans les détails, il a rempli le grand projet de tenir les efprits en fufpens, et d'arranger tellement les événemens, que perfonne ne peut deviner le dénouement de cette tragédie.

V. 5. Je ne veux plus que moi dedans ma confidence.

On a déjà averti qu'il faut *dans* et non pas *dedans*. Mais pourquoi ne veut-elle plus de confidente, et pourquoi s'eft-elle confiée? elle ne le dit pas.

V. 13. Ce n'eft pas tout d'un coup que tant d'orgueil trébuche :

Trébucher n'a jamais été du ftyle noble.

V. 15. Et c'eft mal démêler le cœur d'avec le front,
Que prendre pour fincère un changement fi prompt.

Je crois qu'il eût fallu *diftinguer*, au lieu de *démêler* ; car le cœur et le front ne font point mêlés enfemble. Je ne vois pas pourquoi elle s'applaudit de tromper toujours fa confidente ; doit-elle penfer à elle dans ce moment d'horreur ?

SCENE VI.

V. 1. Savez-vous, Séleucus, que je me suis vengée ? —
Pauvre princesse, hélas !

Cette réponse est insoutenable ; la bassesse de l'expression s'y joint à une indifférence qu'on n'attendait pas d'un homme amoureux ; on ne parlerait pas ainsi de la mort d'une personne qu'on connaîtrait à peine : il croit que sa maîtresse est assassinée, et il dit : *Pauvre princesse !*

V. 3. Quoi, l'aimiez-vous ? — Assez pour regretter sa mort ;

enchérit encore sur cette faute.

V. 26. Les biens que vous m'ôtez n'ont point d'attraits si doux
Que mon cœur n'ait donnés à ce frère avant vous.

N'ait donnés se rapporte *aux attraits si doux ;* mais ce ne sont pas les attraits si doux qu'il a donnés à son frère, ce sont *les biens.*

V. 30. C'est ainsi qu'on déguise un violent dépit,
C'est ainsi qu'une feinte au-dehors l'assoupit,
Et qu'on croit amuser de fausses patiences
Ceux dont en l'ame on craint les justes défiances.

Cléopâtre est-elle habile ? elle veut trop persuader à *Séleucus* qu'il doit s'affliger ; c'est lui faire voir qu'en effet elle veut l'affliger, et l'animer contre son frère ; mais ses paroles n'ont pas un sens net. Qu'est-ce qu'*une feinte* qui *assoupit au-dehors*, et de *fausses patiences* qui *amusent ceux dont on craint en l'ame des défiances ?* Comment l'auteur de Cinna a-t-il pu écrire dans un style si incorrect et si peu noble ?

V. 44. Piqué jusques au vif il tâche à le reprendre ;
Il fait de l'insensible, afin de mieux surprendre ;
D'autant plus animé que ce qu'il a perdu,
Par rang ou par mérite, à sa flamme était dû.

Tout

Tout cela eſt très-mal exprimé, et eſt d'un ſtyle familier et bas. *Une choſe due par rang*, n'eſt pas français.

Le reſte de la ſcène eſt plus naturel et mieux écrit; mais *Séleucus* ne dit rien qui doive faire prendre à ſa mère la réſolution de l'aſſaſſiner. Un ſi grand crime doit au moins être néceſſaire. Pourquoi *Séleucus* ne prend-il pas des meſures contre ſa mère, comme il l'avait propoſé à *Antiochus?* En ce cas *Cléopâtre* aurait quelque raiſon qui ſemblerait colorer ſes crimes.

SCENE VII.

V. 1. . . . De quel malheur ſuis-je encore capable?

On eſt capable d'une réſolution, d'une action vertueuſe ou criminelle. On n'eſt point capable d'un malheur.

V. 8. Peux-tu n'en prendre qu'un, et m'ôter tous les deux!

Elle veut dire, *en n'en prenant qu'un*, car *Rodogune* ne pouvait pas prendre deux maris. Cette antithèſe, *en prendre un, et en ôter deux*, eſt recherchée. J'ai déjà remarqué que l'antithèſe eſt trop familière à la poëſie françaiſe; ce pourrait bien être la faute de la langue, qui n'a point le nombre et l'harmonie de la latine et de la grecque; c'eſt encore plus notre faute; nous ne travaillons pas aſſez nos vers, nous n'avons pas aſſez d'attention au choix des paroles, nous ne luttons pas aſſez contre les difficultés.

V. 16. J'ai commencé par lui, j'acheverai par eux.

Je ne ſais ſi on ſera de mon ſentiment, mais je ne vois aucune néceſſité preſſante, qui puiſſe forcer *Cléopâtre* à ſe défaire de ſes deux enfans. *Antiochus* eſt doux et ſoumis; *Séleucus* ne l'a point menacée. J'avoue que ſon atrocité me révolte; et quelque méchant que ſoit le genre-humain,

je ne crois pas qu'une telle résolution soit dans la nature. Si ses deux enfans avaient comploté de la faire enfermer, comme ils le devaient, peut-être la fureur pouvait rendre *Cléopâtre* un peu excusable ; mais une femme, qui de sang froid se résout à assassiner un de ses fils et à empoisonner l'autre, n'est pour moi qu'un monstre qui me dégoûte. Cela est plus atroce que tragique. Il faut toujours, à mon avis, qu'un grand crime ait quelque chose d'excusable.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Enfin, grâces aux dieux, j'ai moins d'un ennemi, *&c.*

Il n'eſt point de ſerpent, ni de monſtre odieux
Qui, par l'art imité, ne puiſſe plaire aux yeux.

Il faut bien que cela ſoit ainſi, puiſque le public écoute encore, non ſans plaiſir, ce monologue. Je ne puis trahir ma penſée, juſqu'à déguiſer la peine qu'il me fait. Je trouve ſur-tout cette exclamation, *grâces aux dieux*, auſſi déplacée qu'horrible; *grâces aux dieux, je viens d'égorger mon fils de qui je n'avais nul ſujet de me plaindre;* mais enfin je conçois que cette déteſtable fermeté de *Cléopâtre* peut attacher, et ſur-tout qu'on eſt très-curieux de ſavoir comment *Cléopâtre* réuſſira ou ſuccombera; c'eſt-là ce qui fait, à mon avis, le grand mérite de cette pièce.

V. 3. Son ombre, en attendant Rodogune et ſon frère,
Peut déjà de ma part les promettre à ſon père:

De ma part eſt une expreſſion familière; mais ainſi placée, elle devient fière et tragique; c'eſt-là le grand art de la diction. Il ferait à ſouhaiter que *Corneille* l'eût employé ſouvent; mais il ſerait à ſouhaiter auſſi que la rage de *Cléopâtre* pût avoir quelque excuſe, au moins apparente.

V. 11. Poiſon, me ſauras-tu rendre mon diadème?

J'avoue encore que je n'aime point cette apoſtrophe au *poiſon*. On ne parle point à un *poiſon;* c'eſt une déclamation de rhéteur: une reine ne s'aviſe guère de prodiguer ces figures recherchées. Vous ne trouverez point de ces apoſtrophes dans *Racine*.

V. 13. . . . . Et toi, que me veux-tu,
Ridicule retour d'une fotte vertu ?

n'eft pas de même; rien n'eft plus bas, ni même plus mal placé. *Cléopâtre* n'a point de vertu; fon ame exécrable n'a pas héfité un inftant. Ce mot *fotte* doit être évité.

V. 15. Tendreffe dangereufe autant comme importune, *&c.*

Autant comme n'eft pas français; on l'a déjà obfervé ailleurs.

V. 28. Il faut ou condamner ou couronner fa haine.

Ces fentences, au moins, doivent être claires et fortes: mais ici le mot de *haine* eft faible, et *couronner fa haine* ne donne pas une idée nette.

V. 33. Trône, à t'abandonner je ne puis confentir.
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en fortir;
Il vaut mieux mériter le fort le plus étrange.
Tombe fur moi le ciel pourvu que je me venge!

Il vaut mieux mériter, &c. Il eft bien plus étrange qu'un vers fi oifeux et fi faible fe trouve entre deux vers fi beaux et fi forts. Plaignons la ftérilité de nos rimes dans le genre noble; nous n'en avons qu'un très-petit nombre, et l'embarras de trouver une rime convenable fait fouvent beaucoup de tort au génie; mais auffi, quand cette difficulté eft toujours furmontée, le génie alors brille dans toute fa perfection.

V. 36. Tombe fur moi le ciel pourvu que je me venge!

On fait bien que le ciel ne peut tomber fur une perfonne; mais cette idée, quoique très-fauffe, était reçue du vulgaire; elle exprime toute la fureur de *Cléopâtre*, elle fait frémir.

V. 41. Mais voici Laonice, il faut diſſimuler...

Ces avertiſſemens au parterre ne ſont plus permis; on s'eſt aperçu qu'il y a très-peu d'art à dire, *je vais agir avec art*. On doit aſſez s'apercevoir que *Cléopâtre* diſſimule, ſans qu'elle diſe, *je vais diſſimuler*.

SCENE II.

V. 1. Viennent-ils, nos amans? – Ils approchent, Madame;
On lit deſſus leur front l'allégreſſe de l'ame; *&c.*

Cette deſcription que fait *Laonice*, toute ſimple qu'elle eſt, me paraît un grand coup de l'art; elle intéreſſe pour les deux époux; c'eſt un beau contraſte avec la rage de *Cléopâtre*. Ce moment excite la crainte et la pitié, et voilà la vraie tragédie.

V. 6. Ils viennent prendre ici la coupe nuptiale,...
Par les mains du grand-prêtre être unis à jamais;

On ſent aſſez la dureté de ces ſons, *grand-prêtre être*; il eſt aiſé de ſubſtituer le mot de *pontife*.

V. 10. Le peuple tout ravi par ſes vœux les devance;

eſt un peu trop du ſtyle de la comédie. Il ne faut pas croire que ces petites négligences puiſſent diminuer en rien le grand intérêt de cette ſituation, la majeſté du ſpectacle, et la beauté de preſque tout ce cinquième acte, conſidéré en lui-même, indépendamment des quatre premiers.

V. 15. Les Parthes à la foule aux Syriens mêlés,

Il faut *en foule*.

V. 16. Tous nos vieux différens de leur ame exilés,
Font leur ſuite aſſez groſſe, et d'une voix commune
Béniſſent à la fois le prince et Rodogune.

Il ſemble par la phraſe que ces différens ſoient de la ſuite.

SCENE III.

V. 1. Approchez, mes enfans, car l'amour maternelle,
Madame, dans mon cœur vous tient déjà pour telle;

Quoi! après avoir demandé, il y a deux heures, la tête de *Rodogune*, elle leur parle d'*amour maternelle;* cela n'eſt-il pas trop outré? *Rodogune* ne peut-elle pas regarder ce mot comme une ironie? Il n'y a point de réconciliation formelle, les deux princeſſes ne ſe ſont point vues.

V. 27. Prêtez les yeux au reſte,

Pourquoi dit-on *prêter l'oreille*, et que *prêter les yeux* n'eſt pas français? N'eſt-ce point qu'on peut s'empêcher à toute force d'entendre, en détournant ailleurs ſon attention; et qu'on ne peut s'empêcher de voir, quand on a les yeux ouverts?

SCENE VI.

V. 14. Immobile, et rêveur en malheureux amant... —

On eſt fâché de cette abſurdité de *Timagène*, qui jetterait quelque ridicule ſur cet événement terrible, s'il était poſſible d'en jeter. Peut-on dire d'un prince aſſaſſiné qu'il eſt *rêveur en malheureux amant ſur un lit de gazon?* Le moment eſt preſſant et horrible. *Séleucus* peut avoir un reſte de vie, on peut le ſecourir; et *Timagène* s'amuſe à repréſenter un prince aſſaſſiné et baigné dans ſon ſang, comme un berger de l'Aſtrée, rêvant à ſa maîtreſſe ſur une couche verte.

V. 15. Enfin que feſait-il? Achevez promptement.

Enfin que feſait ce malheureux amant rêveur? Monſieur, il était mort. C'eſt une eſpèce d'arlequinade. Si un auteur haſardait aujourd'hui ſur le théâtre une telle incongruité,

comme on se récrierait! comme on sifflerait! sur-tout si l'auteur était mal voulu; cela seul serait capable de faire tomber une pièce nouvelle. Mais le grand intérêt qui régne dans ce dernier acte si différent du reste, la terreur de cette situation, et le grand nom de *Corneille*, couvrent ici tous les défauts.

V. 25. La tienne est donc coupable, et ta rage insolente...
L'ayant assassiné le fait encor parler.

Je ne sais s'il est bien adroit à *Cléopâtre* d'accuser sur le champ *Timagène;* mais comme elle craint d'être accusée, elle se hâte de faire retomber le soupçon sur un autre, quelque peu vraisemblable que soit ce soupçon. D'ailleurs son trouble est une excuse.

On peut remarquer que quand *Timagène* dit que *Séleucus* a parlé en mourant, la reine lui répond : C'est donc toi qui l'as tué. Ce n'est pas une conséquence : *il a parlé*, donc *tu l'as tué.*

V. 31. J'en ferais autant qu'elle à vous connaître moins.

Cet *à* n'est pas français ; il faut, *si je vous connaissais moins;* mais pourquoi soupçonnerait-il *Timagène?* ne devrait-il pas plutôt soupçonner *Cléopâtre* qu'il sait être capable de tout?

V. 40. *Une main qui nous fut bien chère,*
Venge ainsi le refus d'un coup trop inhumain, &c.

Plusieurs critiques ont trouvé qu'il n'est pas naturel que *Séleucus* en mourant ait prononcé quatre vers entiers sans nommer sa mère ; ils disent que cet artifice est trop ajusté au théâtre : ils prétendent que s'il a été frappé à la poitrine par sa mère, il devait se défendre; qu'un prince ne se laisse pas tuer ainsi par une femme ; et que s'il a été assassiné par un autre, envoyé par sa mère, il ne doit pas dire que c'est *une main chère;* qu'enfin *Antiochus*, au récit de cette aventure, devrait courir sur le lieu. C'est

au lecteur à peser la valeur de toutes ces critiques. La dernière critique sur-tout ne souffre point de réponse. *Antiochus* aimait tendrement son frère. Ce frère est assassiné, et *Antiochus* achève tranquillement la cérémonie de son mariage. Rien n'est moins naturel et plus révoltant. Son premier soin doit être de courir sur le lieu, de voir si en effet son frère est mort, si on peut lui donner quelque secours; mais le parterre s'aperçoit à peine de cette invraisemblance; il est impatient de savoir comment *Cléopâtre* se justifiera.

V. 67. Est-ce vous désormais dont je dois me garder ?

Cette situation est sans doute des plus théâtrales, elle ne permet pas aux spectateurs de respirer. Quelques personnes plus difficiles peuvent trouver mauvais qu'*Antiochus* soupçonne *Rodogune* qu'il adore, et qui n'avait assurément aucun intérêt à tuer *Séleucus*. D'ailleurs, quand l'aurait-elle assassiné ? On fesait les préparatifs de la cérémonie; *Rodogune* devait être accompagnée d'une nombreuse cour; l'ambassadeur *Oronte* ne l'a pas sans doute quittée; son amant était auprès d'elle. Une princesse qu'on va marier se dérobe-t-elle à tout ce qui l'entoure ? sort-elle seule du palais pour aller au bout d'une allée sombre assassiner son beau-frère, auquel elle ne pense seulement pas ? Il est très-beau qu'*Antiochus* puisse balancer entre sa maîtresse et sa mère; mais malheureusement on ne pouvait guère amener cette belle situation qu'aux dépens de la vraisemblance.

Le succès prodigieux de cette scène est une grande réponse à tous ces critiques, qui disent à un auteur : Ceci n'est pas assez fondé, cela n'est pas assez préparé. L'auteur répond : J'ai touché, j'ai enlevé le public; l'auteur a raison, tant que le public applaudit. Il est pourtant infiniment mieux de s'astreindre à la plus exacte vraisemsemblance; par-là on plaît toujours, non-seulement au public assemblé, qui sent plus qu'il ne raisonne, mais

aux critiques éclairés qui jugent dans le cabinet : c'eſt même le ſeul moyen de conſerver une réputation pure dans la poſtérité.

V. 80. Nous avons mal ſervi vos haines mutuelles,
Aux jours l'une de l'autre également cruelles;

Des haines cruelles aux jours l'une de l'autre; cela n'eſt pas français.

V. 92. Puis-je vivre et traîner cette gêne éternelle ?

On ne traîne point une gêne. Mais le diſcours d'*Antiochus* eſt ſi beau que cette légère faute n'eſt pas ſenſible.

V. 97. Tirez-moi de ce trouble, ou ſouffrez que je meure;
Et que mon déplaiſir, par un coup généreux,
Epargne un parricide à l'une de vous deux.

Il faudrait *déſeſpoir* plutôt que *déplaiſir.*

V. 112. Elle a ſoif de mon ſang; elle a voulu l'épandre.

Epandre était un terme heureux qu'on employait au beſoin au lieu de *répandre;* ce mot a vieilli.

V. 115. Sur la foi de ſes pleurs je n'ai rien craint de vous,

Ce plaidoyer de *Cléopâtre* n'eſt pas ſans adreſſe; mais ce vain artifice doit être ſenti par *Antiochus*, qui ne peut, en aucune façon, ſoupçonner *Rodogune.*

V. 131. Si vous n'avez un charme à vous juſtifier.

cela n'eſt pas français, et ce dernier vers ne finit pas heureuſement une ſi belle tirade.

V. 132. Je me défendrai mal. L'innocence étonnée
Ne peut s'imaginer qu'elle ſoit ſoupçonnée; *&c.*

On n'a rien à dire ſur ces deux plaidoyers de *Cléopâtre* et de *Rodogune.* Ces deux princeſſes parlent toutes deux

comme elles doivent parler. La réponſe de *Rodogune* eſt beaucoup plus forte que le diſcours de *Cléopâtre*, et elle doit l'être. Il n'y a rien à y répliquer; elle porte la conviction; et *Antiochus* devrait en être tellement frappé, qu'il ne devrait peut-être pas dire: *Non, je n'écoute rien;* car comment ne pas écouter de ſi bonnes raiſons? Mais j'oſe dire que le parti que prend *Antiochus* eſt infiniment plus théâtral que s'il était ſimplement raiſonnable.

V. 174. Heureux, ſi ſa fureur, qui me prive de toi,
Se fait bientôt connaître, en achevant ſur moi! &c.

En achevant ſur moi dépare un peu ce morceau qui eſt très-beau. *Achevant* demande abſolument un régime. *Tout lieu de me ſurprendre* eſt trop faible; *réduire en poudre*, trop commun.

V. 189. Faites-en faire eſſai par quelque domeſtique.

Apparemment que les princeſſes ſyriennes feſaient peu de cas de leurs domeſtiques; mais c'eſt une réflexion que perſonne ne peut faire dans l'agitation où l'on eſt, et dans l'attente du dénouement.

L'action qui termine cette ſcène fait frémir, c'eſt le tragique porté au comble. On eſt ſeulement étonné que dans les complimens d'*Antiochus* et de l'ambaſſadeur qui terminent la pièce, *Antiochus* ne diſe pas un mot de ſon frère qu'il aimait ſi tendrement. Le rôle terrible de *Cléopâtre* et le cinquième acte feront toujours réuſſir cette pièce.

V. 196. Et ſoit amour pour moi, ſoit adreſſe pour elle,
Ce ſoin la fait paraître un peu moins criminelle.

Soit adreſſe pour elle n'eſt pas français; on ne peut dire, *j'ai de l'adreſſe pour moi;* il fallait peut-être dire: *ſoit intérêt pour elle.*

V. 212. Mais j'ai cette douceur dedans cette diſgrâce,
De ne voir point régner ma rivale en ma place.

Diſgrâce paraît un peu trop faible dans une aventure ſi

effroyable ; voilà ce que la néceſſité de la rime entraîne ; dans ces occaſions il faut changer les deux rimes.

V. 214. Je n'aimais que le trône, et de ſon droit douteux
J'eſpérais faire un don fatal à tous les deux,
Détruire l'un par l'autre, et régner en Syrie,
Plutôt par vos fureurs que par ma barbarie.
Ton frère, avecque toi trop fortement uni,
Ne m'a point écoutée et je l'en ai puni ;
J'ai cru par le poiſon en faire autant du reſte,
Mais ſa force trop prompte à moi ſeule eſt funeſte.

Ces vers ne ſe trouvent aujourd'hui dans aucune édition connue. *Corneille* les ſupprima avec grande raiſon. Une femme empoiſonnée et mourante n'a pas le temps d'entrer dans ces détails ; et une femme auſſi forcenée que *Cléopâtre* ne rend point compte ainſi à ſes ennemis. Les comédiens de Paris ont rétabli ces vers, pour avoir le mérite de réciter quelques vers que perſonne ne connaiſſait. La ſingularité les a plus déterminés que le goût. Ils ſe donnent trop de licence de ſupprimer et d'allonger des morceaux qu'on doit laiſſer comme ils étaient.

On trouvera peut-être que j'ai examiné cette pièce avec des yeux trop ſévères. Mais ma réponſe ſera toujours que je n'ai entrepris ce commentaire que pour être utile ; que mon deſſein n'a pas été de donner de vaines louanges à un mort qui n'en a pas beſoin, et à qui je donne d'ailleurs tous les éloges qui lui ſont dus ; qu'il faut éclairer les artiſtes, et non les tromper ; que je n'ai pas cherché malignement à trouver des défauts ; que j'ai examiné chaque pièce avec la plus grande attention ; que j'ai très-ſouvent conſulté des hommes d'eſprit et de goût, et que je n'ai dit que ce qui m'a paru la vérité. Admirons le génie mâle et fécond de *Corneille* ; mais pour la perfection de l'art, connaiſſons ſes fautes ainſi que ſes beautés.

SCENE DERNIERE.

V. 1. Dans les justes rigueurs d'un sort si déplorable,
Seigneur, le juste ciel vous est bien favorable. *&c.*

L'ambassadeur *Oronte* n'a joué dans toute la pièce qu'un rôle insipide; et il finit l'acte le plus tragique, par les plus froids complimens.

Fin du Tome premier.

TABLE

DES PIECES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

Fin de la Table du tome premier.

